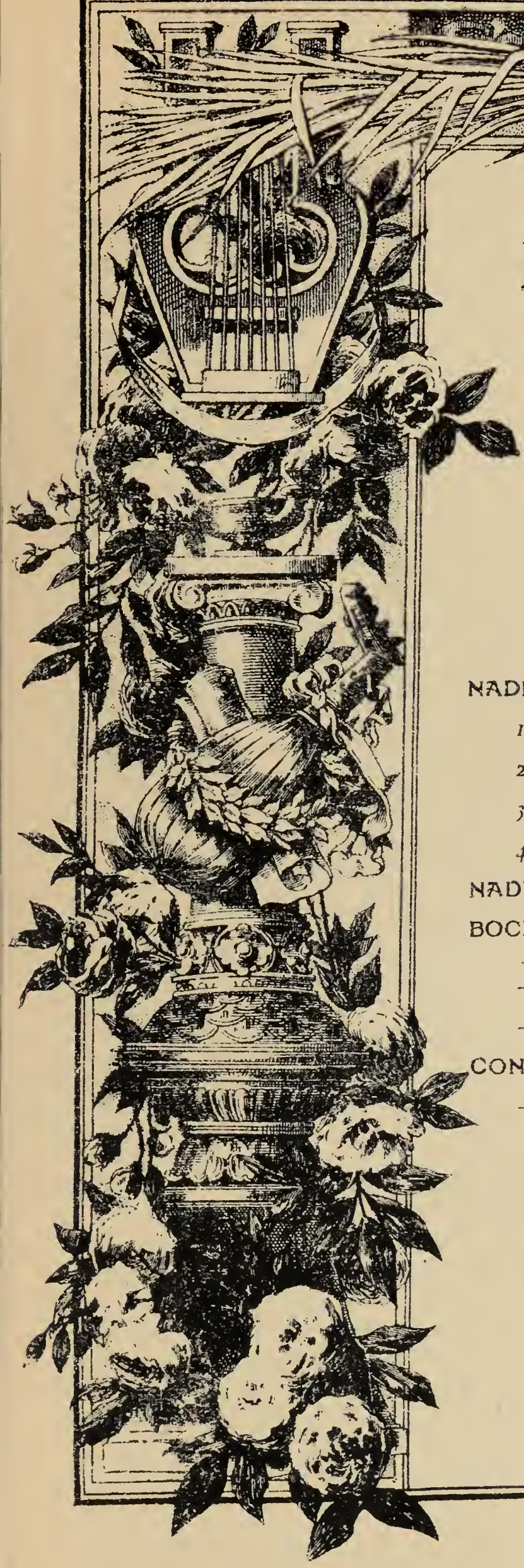
0/-

John Marson.



Enseignement de la HARPE

			NET :
NADERMAN.	*ECOLE DE HARPE* en quatre parties		
	1re Partie, Op. 91	Méthode raisonnée.	12 fr.
	2e — Op. 92	Sept Sonates progressives.	8 »
	3e — Op. 93	Etudes, Exercices et Préludes	10 »
	4e — Op. 94	Grandes Etudes et 12 Préludes	10 »
NADERMAN		Dix Exercices doigtés.	4 »
BOCHSA		20 Etudes *revues par HASSELMANS,* Professeur au Conservatoire de Musique de Paris	
—		— *1re Suite*	4 »
—		— *2e Suite*	4 »
CONCONE . *Op. 26*		Etudes . . *1re Suite*	4 »
—	—	— . . *2e Suite*	4 »

EDITIONS COSTALLAT
LUCIEN DE LACOUR, Éditeur de Musique
60, Rue de la Chaussée d'Antin, PARIS

Tous droits d'exécution publique, de reproduction et d'arrangement
réservés pour tous pays, y compris la Suède, la Norvège et le Danemark

Digitized by the Internet Archive
in 2012 with funding from
Brigham Young University

http://www.archive.org/details/coledelaharpe00nade

DE LA HARPE.

PREFACE

DE

L'ÉCOLE OU MÉTHODE RAISONNÉE.

Adoptée par le Conservatoire
pour servir a l'Etude de la classe de harpe

Composée par F. J. NADERMAN.
Chevalier de la légion d'honneur, Professeur du Conservatoire.

La harpe est de tous les instruments de musique le plus harmonieux, le plus brillant, le plus mélancolique et le plus tendre.

Des qualités si aimables, et la simplicité de sa structure en ont suggéré l'invention de très bonne heure. Elle était connue des premiers Egyptiens, qui lui avaient donné des dimensions assez grandes; on en peut juger par le modèle que possède le musée de Paris. Chez les Hébreux, elle était petite et légère. Telle était, selon toute appa-rence, celle du roi David. Les Grecs avaient aussi leur Epigonion, dont l'inventeur, Epigonus d'Ambracie, faisait résonner les cordes en les pincant avec les doigts.

Qu'était la Harpe chez les Romains? on l'ignore. Cependant elle avait pénétré dans les régions septentrionales. Elle assistait, dans les mains des Bardes, aux festins des hé-ros dont elle celébrait la gloire. On l'a vue depuis accompagner les troubadours, et em-bellir de ses sons aériens leurs chants d'amour et de combats. Depuis ces temps de no-blesse et de chevalerie elle était tombée dans la décadence. Elle errait en Allemagne, en Bohême et en Angleterre, dans le pays de Galle, abandonnée aux grossières mains des derniers Saltimbanques. Ce n'est que depuis 70 ans, et pour ainsi dire, sous nos yeux, qu'on l'à tirée de son abaissement, pour la ramener au grand jour, l'élever audessus d'elle-même, et la rendre digne de figurer, soit aux théâtres, soit dans les palais des Rois, et jusque dans les Temples, où son charme se mèle aux louanges de l'Eternel.

Gluck fut le premier qui la fit entendre dans l'admirable scène des enfers de son opera d'Orphée. En Italie, en Allemagne, les plus célèbres compositeurs l'adoptèrent dans leur orchestre. En france, nos Cherubini, Mehul, Lesueur, Paër, Berton, Boieldieu &ª, &ª tous, en en motivant l'emploi, la firent entrer dans leurs operas.

On se souvient encore de l'effet que produisit en 1804, dans l'Eglise des Invalides, ce concours de douze harpes, qui, secondées de cors et de voix, chantaient les exploits merveilleux de l'homme qui faisait alors les destinées de l'Europe. Le vainqueur de l'Allemagne, de l'Egypte de l'Italie voulut entendre deux fois cette musique; et, je l'avoue, je fus vivement flatté d'un tel suffrage. Mû par ce sentiment du beau qu'il portait par tout, ce grand homme voulut que la harpe se fît entendre dans sa chapelle; et cet usage, qui prit de l'extension sous les Rois de france, fit prendre à l'orchestre de cette chapelle plus de pompe et d'éclat, et imprima à la musique qu'il exécutait un caractère plus religieux et plus touchant. Dans l'opera des Bardes, Lesueur eut l'heureuse idée de placer à l'orchestre huit harpes dont les sons donnèrent à sa musique cette originalité de couleur que l'imagination prête à la musique d'Ossian On se crut un moment transporté dans les palais des héros Ecossais, et Lesueur eut un succès complet.

Telles sont donc les délicieuses impressions que les sons de la harpe portent jusqu'a l'âme, et sur ce point un plus grand nombre d'exemples serait superflu. Toutefois, pour apprecier avec justesse ce bel instrument, pour se former une idée nette de ses richesses et de ses ressources, il importe de comparer la harpe avec elle-même prise dans son état originel, dans ce qu'elle est actuellement, et dans ce qu'on voudrait qu'elle fût. Réduite à ses éléments essentiels et primitifs, la harpe est un composé de bois et de cordes. Ces deux éléments s'adaptant, se mariant, se fondant, pour ainsi dire, et se fortifiant l'un par l'autre, les cordes par leurs vibrations, le bois par sa résonnance, il en résulte, pour l'oreille humaine, les sons les plus purs, les plus moelleux et les plus riches qui puissent la flatter. Rien n'est donc plus simple qu'une telle structure, mais, dans cet état de simplicité, quelque étendue que la harpe tire du nombre de ses cordes, comme ces cordes ont une tension immuable, et qu'elles sont accordées sur un mode fixe, on comprend que l'instrument ne saurait varier ses tons, et que, retenu dans celui qui le constitue, il ne peut se prêter à toutes les modulatios de la musique.

Pour la tirer d'une situation si étroite, pour la placer dans les grands orchestres, et l'associer au jeu de tous les autres instruments, il fallait lui ouvrir le vaste champ des modulations, en élèvant à volonté, d'un demi-ton, toutes ses cordes; et c'est l'effet que l'art a obtenu à la faveur d'un mécanisme qui est mis en mouvement par sept

pedales, les quelles affectent de la même manière les sept cordes similaires, dont se composent les octaves. A la vérité, l'addition de ce mécanisme entraine des inconvénients. La harpe est moins légère, la qualité du son en est légèrement alterée; mais l'inconvénient le plus facheux, c'est que l'attention du musicien soit partagée entre le jeu des pieds, et celui des mains; d'où l'on voit combien il importe au musicien, qui compose pour la harpe, et qui ne veut s'interdire aucune des modulations, même les plus éloignées, d'enseigner à les franchir par les moyens les plus simples, et combien il importe au musicien, qui exécute, de se rendre ces moyens familiers, et de prendre ainsi l'habitude de passer avec facilité par les transitions les plus inattendues

Quoi qu'il en soit, les inconvénients que je viens de signaler étaient rachetés par de si grands avantages, qu'on eût dit que, fécondée tout-à-coup par son mécanisme interieur, la harpe venait de recevoir dans son sein d'inépuisables trésors d'harmonie Elle prit alors un essor prodigieux. Après Hochbrucker qui ne fit que la montrer, pour ainsi dire, vint Krumpholtz: Krumpholtz dont le génie, s'emparant de cette harpe à sept pédales, y fit entendre des sons si beaux, des préludes si variés et si brillants, des improvisations si richement modulées, qu'il frappa d'étonnement toutes les illustrations musicales de son époque, et fit voir que, sous ses doigts, la harpe ainsi organisée, n'avait plus de limites. Il eut un succès éblouissant. Le charme de la harpe entra dans le cœur des Princesses et des Reines. La Reine de France en fit l'objet favori de ses études. Elle fut imitée par la Duchesse de Bourbon, les Princesses de Lamballe, de Craon, la Ctesse de Genlis, son élève Mademoiselle d'Orleans, &^a^ &^a^ et, dans le monde, Madame Krumpholtz elle-même, Madame de Musigny, Madame de Lambert, Madame Molinos, toutes élèves de Krumpholtz, furent dignes d'un tel maître, et soutinrent par leurs talents l'enthousiasme qu'il avait excité et qui se répandit dans toute l'Europe. Je n'oublierai point, deux autres élèves de Krumpholtz le Cte de Permon, le Vic^te^ de Marin, dont le jeu, ferme, varié, plein de verve et de ressources firent sentir, comme celui de Krumpholtz, qu'il n'est rien qu'un talent supérieur n'obtienne de la harpe, et, qu'animée par de si habiles mains, elle peut rendre toutes les inspirations du génie. (*)

Du reste, ce qu'il importe de constater ici, c'est que, sauf quelques modifications indifférentes que l'on a fait subir au mécanisme interieur, par la substitution des fourchettes aux crochets, la harpe avait reçu dès ce temps là, et pour ainsi dire, du premier

(*) Dans les temps malheureux de l'émigration le Vic^te^ de Marin, compositeur habile, vint en Angleterre où sa renommée l'avait précédé; là il trouva des hommes empressés de l'entendre, et dont la générosité ne servait qu'a faire éclater la sienne. Le riche produit de ses concerts, il le distribuait à ses compagnons d'infortune.

coup, par cet ingenieux mécanisme, toute la perfection dont elle est susceptible. quelles que soient les objections que l'on élève contre ses légers défauts, j'ose soutenir que ces objections ne sont que spécieuses.

Que lui roproche-t-on? d'avoir des bornes? mais quel instrument n'a pas les siennes? D'exiger une musique qui soit faite pour elle? mais quel instrument n'en exige pas qui ne lui soit propre? De ne pouvoir accompagner la partition? mais j'en appelle à tous les chanteurs, et même à tous les musiciens: c'est un rôle qu'elle ne doit pas remplir, et que ne remplira pas plus qu'elle la harpe qu'on voudrait lui substituer.

La harpe à simple mouvement, telle qu'elle est, peut suffire à tout, passer par tous les tons imaginables, se jouer dans toutes les modulations possibles; et, si quelques gammes seulement lui sont interdites, et cela dans les tons inusités, encore peut-elle les remplacer à la faveur des synonymes et des arpeggio. Mais cette merveilleuse souplesse ne peut être connue, cette richesse infinie ne peut être exploitée que par l'homme qui a pris la peine d'approfondir la harpe, et en possède toutes les ressources dans son entendement.

Cette flexibilité cependant, cette richesse, ces ressources ont paru trop restreintes à certains esprits. Après l'extension que la harpe avait prise par un premier mécanisme, on a voulu l'augmenter par un second, lequel est mû lui-même, non par un double nombre de pédales,(1) mais par une sorte d'équivalent qui consiste à donner à chacune des sept pédales un double accrochement; or c'est en cela même que les novateurs se sont trompés.(2) Ils n'ont pas vu qu'ils ajoutaient beaucoup moins à la partie in-

(1) Il y a près de 40 ans que M.r Cousineau père inventa une harpe a 14 pédales, cet instrument n'eut aucun succès.

(2) La harpe à double mouvement a été présentée, comme pouvant se prêter à toutes les modulations possibles et à une justesse parfaite, même absolue. j'affirme ici que ce but n'a pas été atteint plus sur un point que sur l'autre 1º parce que cette harpe ne peut se prêter à toutes les modulations qu'en faisant l'emploi des synonymes, ainsi que cela se fait sur la harpe ordinaire. le double mouvement n'est donc plus d'aucun effet, et la complication des pédales ne sert plus qu'à embarrasser l'exécution,

-tellectuelle de la harpe qu'à la partie mécanique et grossière; ils ont dénaturé le caractère d'un si bel instrument, ils l'ont exilé de son domaine et en ont détruit le charme. Ce n'est plus, dans les mains de l'artiste, l'aimable interprète de ses sen-timents, c'est une machine qu'il doit mouvoir avec effort Ce ne sont plus les doigts qui parlent, ce sont les pieds qui travaillent avec fatigue. Ce n'est plus l explosion d'une âme agitée qui exhale, par des sons, les émotions qui la pénetrent, c'est le tour-ment d'un ouvrier qui lutte péniblement contre une ingrate matière. Ils ont voulu assimiler au piano leur nouvel instrument; vaine prétention, que fait rejeter le plus simple examen. Comment confondre les cordes toujours libres du piano, avec les cordes toujours dépendantes des pédales de la harpe? et, pour les demi-tons, comment com-parer le leger vol des doigts sur les touches du piano avec les lentes pressions des pieds sur les pédales de la harpe? cette action des pieds sur la harpe à simple mouvement est déjà un écueil, je l'ai dit; mais, dans cette harpe du moins, l'artiste, pour éviter une méprise, n'a point à modérer sa pression. Si elle est trop forte, la pédale s'arrête malgré lui, elle le laisse tout entier à son jeu, et l'exécution n'est point troublée par des dissonnances. Dans la harpe à double mouvement, au contraire, pour peu que l'artiste mesure mal ses mouvements, il précipite trop la pédale: il a toujours sous les pieds comme des

puisqu'il lui est impossible d'établir la gamme des tons dans les quels il module.

2º relativement à l'accord de l'instrument, le mécanisme double ne se prête pas à ce qu'on puisse mettre les sons de la gamme en rapports réciproques, ainsi qu'on peut le faire sur la harpe à simple mécanisme. Quant à la justesse absolue, elle ne peut être fixée sur aucun instrument; personne n'ignore que cette justesse est un problême insoluble en application; un haut degré d'ap-proximation est tout ce qu'on peut espérer à cet égard. J'assure que le mécanisme de la harpe simple est infiniment préférable à celui de la harpe à double mouvement: on ne peut donc consi-dérer comme perfectionnement des changements sans utilité ré-elle et qui entraînent à de si graves inconvénients.

abîmes pour y tomber. Le sentiment qu'il en a lui ôte sa sécurité, il n'ose se livrer à l'enthousiasme qui l'entraine, et la secrète appréhension dont il est saisi, retient sa hardiesse et amortit le feu de son expression. J'en appelle à l'experience. En Angle-terre, comme en France, de puis plus de 25 ans qu'on s'est avisé de cette innovation, quels progrès a faits la harpe? que sont devenues ces impressions si vives? qu'est devenu cet enthousiasme qu'elle produisait dans les mains de Krumpholtz et dans celles de ses élèves? Elle était simple alors, et cependant l'art croissait toujours.

Comme maitre de harpe, j'ai été en position de juger les talents de ceux qui, dans les deux pays, avaient abordé la harpe à double mouvement; et que de fois j'ai reconnu que le succès ne répondait pas à la peine et à la fatigue qu'ils s'étaient donnés! Est-ce leur intelligence ou leur talent que j'en accuse? Non. sur la harpe à simples mouvement, ce talent eût brillé de tout son éclat; mais ils se sont pris à un instrument rebelle qui les a trahis. Que faudrait-il de plus qu'une si triste expérience, pour les ramener à cette harpe à simple mouvement, si belle, si harmonieuse, si riche, si fa-cile, et qui, comme on le verra dans le dictionnaire des transitions qui fait suite à cet ouvrage, peut, dans la main des artistes, se prêter à toutes les combinaisons dont l'au-tre harpe les a flattés si vainement? (1)

Pour rendre plus sensible ce qui vient d'être dit, supposons que le premier inventeur de la harpe eût crée tout d'abord la harpe à double mouvement, et que, fatigué de tout ce mécanisme, un artiste eût cherché les moyens de s'en affranchir sans appauvrir son instrument; qu'eût il fait? Il se fût rendu familier l'emploi des synonymes, il eût trouvé sur sa harpe ces séries de transitions dont je donne les tables et le diction-naire; et, ramenant la double harpe à la simple, il eût fait évanouir tout les inconvé-nients de la premiere, et concentré dans la seconde tous les avantages de l'une et de l'autre.

Si, entrainé par ce premier succès, il eût tenté de le porter plus loin, et découvert le moyen d'ôter à la harpe ses pédales, en lui conservant les mêmes ressources et la même richesse, avec quelle chaleur eût été applaudie cette découverte! Rendue ainsi à toute sa perfection, la harpe ne serait-elle pas devenue le premier de tous les instru-ments? Perfection dont il faut malheureusement désespérer; mais, puisque la nécessité impose des sacrifices, du moins que ces sacrifices soient tout à la fois aussi res-treints et aussi fructueux qu'ils peuvent l'être.

Des écoles ont été formées pour le violon, pour le piano, &ª; &ª. Le talent de Viotti, celui de Baillot, de Kreutzer ont fait naître les Rode, les Lafont, les Habeneck &ª&ª. &ª&ª&ª. Mozart, Clementi, Beethoven, et plus récemment Adam, ont fait briller en

(1) Ce dictionnaire convient également aux Harpistes et aux Pianistes.

Europe les Cramer, les Dussek, les Hummel, les Fielde, les Moscheles, les Kalkbrenner, Rigel, Zimmermann, &,&. chacun de ces grands artistes a son genre, et comme sa physionomie propre, mais ils ont tous les mêmes principes; et ce sont ces principes que j'appelle Ecole, et d'après lesquels ils ont été d'ailleurs leur propre ouvrage.

Il est, je l'avoue, des artistes d'un mérite qui saisit d'étonnement, mais si extraordinaires que l'on ne saurait les proposer pour exemples; Paganini, sur le Violon, Dragonetti, sur la Contrebasse, Woelfl, sur le Piano: hommes singuliers qui ont été mis hors de tout parallèle par l'étrange disposition de leurs organes, hommes qu'il serait dangereux d'imiter: car, pour peu qu'elle fût imparfaite, l'imitation ferait oublier les efforts, même heureux, de l'imitateur, pour ne rappeler que la supériorité du modèle. Toutefois, ce que les fondateurs d'école ont fait pour leurs instruments favoris, j'essaie de le faire pour la harpe. On a déjà publié des Méthodes. Je ne reproduirai point les sentiments de leurs auteurs; j'oserai seulement établir une vérité fondamentale, c'est ce que la harpe veut, dans la musique que l'on fait pour elle, cette simplicité que semblent prescrire les vibrations toujours libres de ses cordes; différente en cela du Piano, où, la touche quittée par le doigt, la vibration est éteinte par un étouffoir. Elle veut encore, malgré la rapidité des traits, un doigté simple, aisé, naturel, duquel on obtienne toujours des sons de belle qualité. Elle veut quelque compliquées que soient les modulations, que les mouvements des pieds sur les pédales prévus, réglés d'avance, faciles, prompts, inaperçus, aillent à leur but par la voie la plus courte. Sureté, égalité dans les sons, précision dans le jeu des mains et celui des pieds, souplesse, grâce, force et vigueur sans arrachement de cordes; telles sont les difficultés de la harpe, et les obstacles qu'il s'agit de vaincre pour se former un talent plein de goût et de vérité.

En livrant à la publicité le fruit de mes réflexions, j'espère qu'on me saura quelque gré de m'être engagé, contre mes propres intérêts, dans une lutte qui n'a d'autre but que le progrès de l'art et le desir de fixer l'opinion, qui depuis trop longtems est incertaine sur les qualités et les inconvéniens de la harpe simple et de la harpe à double mouvement. La vogue méritée dont cet instrument jouit augmentera, je n'en doute pas, lorsqu'il sera bien démontré que, dans sa simplicité, il offre à ceux qui veulent l'étudier toutes les ressources nécessaires pour devenir des artistes distingués; et aux artistes, quelque habiles qu'ils soient, tout ce qu'ils peuvent désirer pour rendre les inspirations de leur génie.

CONCLUSION

Je reproduis la harpe simple, quoique la plus ancienne, comme le perfectionnement de la nouvelle, dite à double mouvement. J'engage donc les élèves à acquérir les connaissances nécessaires, pour s'initier aux ressources qu'elle offre au talent et à l'imagination. 14968.R.

OBSERVATIONS PRELIMINAIRES

Pour acquérir un grand talent instrumental, il faut se livrer à deux études : celle de la Musique, et celle de l'instrument. Il est bon de commencer par la première, afin d'avoir une connaissance des principes généraux de la Musique, avant de se placer à l'instrument ; cette première connaissance donne une grande facilité pour les commencements, et les progrès n'en deviennent que plus rapides

Je ne donne, dans cette méthode de Harpe, aucun principe de Musique, je suppose que l'élève en a déjà une notion ; et de plus les solfèges du conservatoire et de Rodolphe sont si clairs et si précis, qu'il n'y aurait rien de mieux à dire que ce qu'ils ont dit.

Je consacre donc cet ouvrage uniquement à l'enseignement de la Harpe. J'en exclus même ce nombre d'exemples contournés à l'infini, qui sont de mauvais goût, qui manquent d'effet sur l'instrument, et qui au lieu de se rencontrer dans la Musique, ne se rencontrent que dans les méthodes. Je me borne à donner des exemples et exercices que je compare à des sources d'où tout le reste découle ; afin qu'en quittant cette méthode, les élèves n'aient dans les doigts que des choses applicables à tout et faites pour les conduire dans l'exécution de toutes les Musiques progressives qu'aient composées les meilleurs maitres de Harpe. Par là, ils n'auront point la crainte de n'avoir contracté que le goût d'un seul genre de Musique.

Depuis quelques années plusieurs parties de cette méthode ont été publiées sous le titre d'extraits de L'ECOLE DE HARPE.

Elles se composaient de

1.° Sonates progressives chiffrées,
2.° d'Etudes, Traits et Exercices,
3.° de Préludes,
4.° d'Etudes avec doigté chiffré.

Une nouvelle édition de ces morceaux parait en même temps que L'ECOLE DE HARPE qui se divise en cinq parties, désignées sur le titre de cet ouvrage

On fait exprès pour la Harpe des cordes de grosseur progressive et différemment colorées, les unes sont blanches, les autres rouges et bleues. Ces teintes diverses les font aisément distinguer les unes des autres, et préviennent les méprises que rendraient inévitables le rapprochement des cordes et l'uniformité de la couleur.

Les premières grosses cordes de la Harpe au nombre de six ou huit, sont un composé de fils de soie à l'interieur, et à l'exterieur d'un fil métallique qui est roulé sur elles, les enveloppe dans toute

leur longueur. les grosses cordes suivantes, toujours en montant sont faites avec des boyaux de mouton et toutes les autres, même les cordes colorées, sont de la nature de celles qui servent au Violoncelle, au Violon, et à la Guitare. les meilleures qu'on puisse trouver de ces dernières, viennent d'Italie.

Toutes les cordes Bleues sont des FA. ~~~~~~ Toutes les cordes Rouges sont des UT.

Les diamètres progressifs des cordes, sont déterminés par la grandeur de l'instrument, ou par la force physique de l'artiste. les cordes trop grosses vibrent moins et éxigent de l'élève des efforts et par conséquent une roideur de poignet qu'il faut éviter. les cordes trop faibles, fouettent, elles rendent un son aigre et criard qu'il faut également éviter.

Les Harpes devant toujours être montées au Diapason des orchestres, il en résulte pour chaque corde un degré de tension déterminé: mais tendue à ce degré, la corde offrira une résistance que les doigts seuls peuvent apprécier. pour une main faible il faut une corde d'un diamètre plus petit. pour une main vigoureuse il faut une corde d'un diametre plus fort. l'artiste seul est l'arbitre de ces différences.

Le soin que l'on doit prendre de sa Harpe a spécialement pour objet la conservation des cordes qui y sont tendues. il est donc nécessaire en la quittant de la couvrir d'une housse, qui la mette à l'abri de la sécheresse ou de l'humidité, et de lui choisir une place qui la préserve des impressions variables de l'air. si vous montez votre Harpe par degrés progressif, les cordes casseront moins depuis Vingt ans j'ai joué dans les réunions les plus nombreuses, sans que jamais une corde se soit rompue sous mes doigts. bonheur? non; mais je prenais soin de visiter par avance toutes mes cordes près du bouton et près des fourchettes et je changeais celles qui me paraissaient douteuses. si l'on veut s'épargner tout l'inconvénient des ruptures, je conseille de faire sur ce point ce que j'ai fait. (1)

On reconnait la qualité des cordes à leur transparence et à leur égalité = Pour attacher les cordes à l'instrument, on ôte les boutons de bois qui sont implantés dans les trous dont la table d'harmonie est percée. chacun de ces boutons porte une petite entaille qui correspond à une autre entaille pratiquée à la table; de ces deux entailles ainsi ajustées il résulte un très petit canal au fond du quel la corde est fixée par une boucle ou par un nœud que l'on fait à son extremité et que l'on fait assez gros pour la retenir, malgré la tension qu'elle éprouve. voilà pour la partie basse et moyenne de la Harpe.

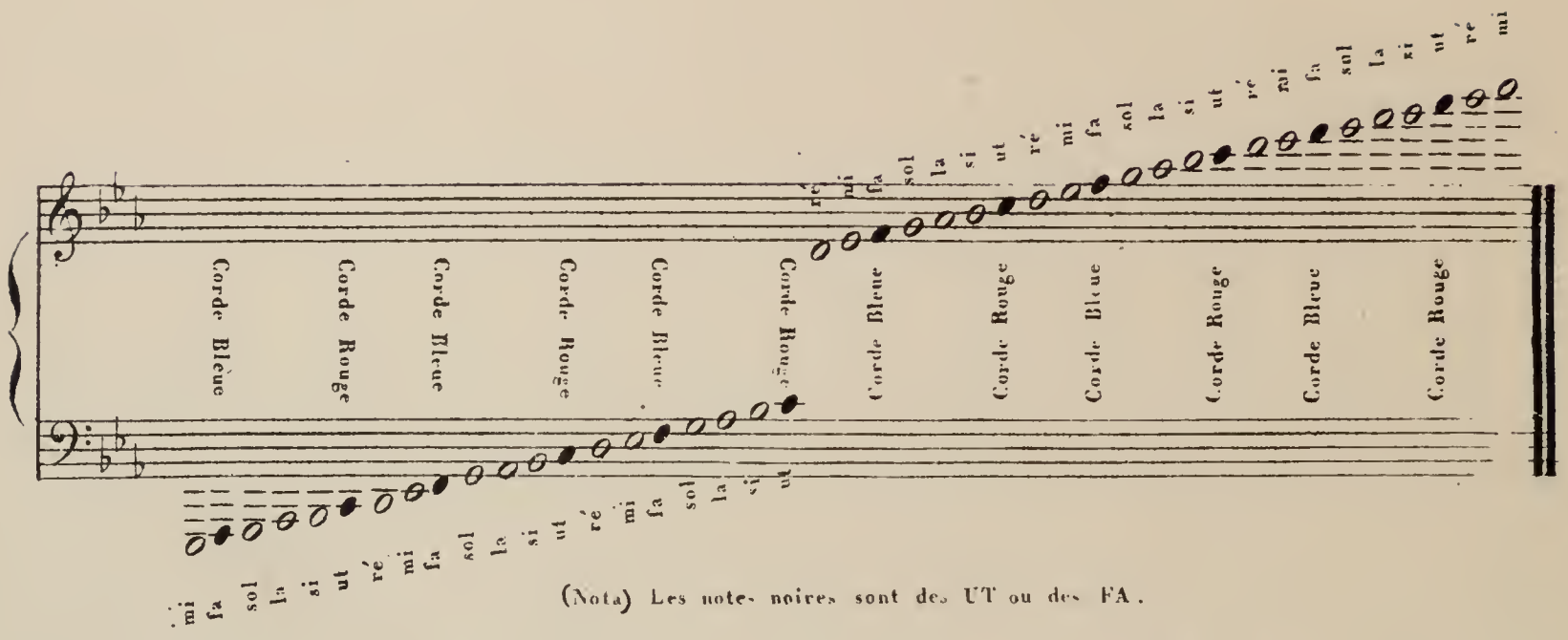
Pour attacher les cordes à la partie supérieure, après les avoir fixées comme il vient d'être dit, sur la table d'harmonie, on les conduit avec le pouce de la main gauche, entre les dents de la fourchette, on les fait poser dans le cran du petit bouton de cuivre situé au dessus de la fourchette, puis on les engage dans une fente pratiquée à l'extrémité de la cheville de fer que tourne la clef. on leur fait faire un premier tour, sous le quel on ramène le reste de la corde, la quelle est ainsi comprimée et retenue, après quoi la clef continue de tourner jusqu'à ce que la corde soit arrivée à son ton. ceci est pour les cordes fines et moyennes. pour les cordes plus grosses, l'extrémité de la cheville de fer est percée d'un trou dans le quel on engage la corde, puis on tourne la cheville sans autre façon jusqu'au degré nécessaire.

(1) Le même bonheur serait arrivé a Mr Vernier depuis 20 ans qu'il est 1er Harpiste du Gd opéra il m'a assuré qu'il ne lui était pas cassé une corde en publique.

14068.R.

ETENDUE DE LA HARPE

L'étendue de la Harpe est de six octaves. son ton naturel est Mi ♭ majeur.



(Nota) Les notes noires sont des UT ou des FA.

DU SON, DE LA POSITION DU CORPS ET DES MAINS.

La Musique est le véritable langage de l'âme, et les sons composent les mots de cette langue enchanteresse. un morceau de Musique instrumentale est donc un discours qui doit avoir un caractère déterminé, et qui est destiné à produire dans l'âme des auditeurs tel ou tel sentiment, telle ou telle affection, tantôt vive et enjouée, tantôt tendre et mélancolique.

L'effet de ce discours sera d'autant plus pathétique et plus profond, que les mots ou les sons qui en forment le tissu, pour ainsi dire, seront eux mêmes plus harmonieux et plus touchants. or, de tous les instruments connus, la Harpe est celui dont la main de l'homme tire les sons les plus doux, les plus suaves, les plus aériens et les plus brillants tout ensemble. mais pour ne point altérer des qualités si précieuses, et pour les conserver tout entières dans les sons de la Harpe, il importe d'en toucher habilement les cordes, et avant d'exposer les procédés à suivre en pareil cas, et même pour en donner la raison, il est nécessaire de faire remarquer les deux faits suivants.

1.° si, comme il paraitrait naturel de s'y prendre, pour mettre une corde en vibration, vous la tirez en dehors de l'instrument pour l'abandonner ensuite à elle même, elle vibrera en effet, mais les sons produits par ces vibrations seront maigres, secs, pauvres, et de peu de durée.

2.° au contraire, si prenant la corde vous la tirez à vous, et qu'ensuite vous l'abandonniez en retirant obliquement vos doigts, elle vibrera encore, mais cette fois ses vibrations produiront des sons nourris, moelleux, soutenus et pleins de richesse et de suavité. il suit de là que pour obtenir de la Harpe les sons les plus beaux qu'elle puisse rendre, le point essentiel est de poser convenablement les mains sur les cordes, et c'est pour régler cette position que l'art éclairé par l'expérience prescrit les procédés suivants.

1.er le premier soin que doit prendre un élève est de se donner une attitude aisée, car il n'est pas une

seule partie de nous même dont la liberté ne dépende de la liberté de toutes les autres. il ne sera maître de ses mains qu'autant qu'il sera maître de tout le reste.

2. l'attitude exige que le corps soit droit, qu'il repose sur un siège qui ne soit ni trop haut ni trop b , qu'une épaule ne soit pas plus élevée que l'autre, que la partie supérieure du corps sonore de la Harpe n'excède l'épaule droite que d'un ou deux pouces, d'où l'on voit que la hauteur du siège doit être en raison composée et de celle de la personne et de celle de l'instrument.

3.e la Harpe doit être penchée sur la personne, et légèrement soutenue par l'épaule droite.

4.e pour que les pieds puissent aisément toucher les pédales, il importe de ne point occuper toute la profondeur du siège

5. il n'importe pas moins de choisir un instrument dont le corps sonore soit doucement effilé à son extrémité. cette diminution graduelle de volume fait que le bras droit n'est ni écarté ni raccourci ce bras mollement arrondi, permet à la main d'atteindre les cordes sans effort.

6.e l'avant bras droit, doit se poser, sans appuyer sur le corps de l'instrument.

7.e la main droite se place vers le milieu des cordes

8.e le pouce doit être levé, et s'arquer le plus possible en arrière.

9.e il presse sans se ployer la corde avec la pulpe (ou chair) de sa première phalange; après quoi il abandonne la corde en l'échappant obliquement.

10.e les deuxième, troisième et quatrième doigts doivent en même temps s'allonger et s'arrondir puis se placer obliquement sur les cordes, et les toucher par leurs premières phalanges, et par le plus de leur pulpe possible sans trop enfoncer les doigts. (Voyez figure 1.re Planche A)

11.e de cette manière la corde mise en vibration ne rencontre pas les ongles; et l'oreille n'est point blessée de ce frisement désagréable.

12.e il suit de tout celà que le pouce d'un côté, et les trois doigts de l'autre pressent les cordes en sens inverse, mais que le pouce et les doigts abandonnent les cordes dans une direction analogue, bien qu'opposée, c'est à dire obliquement.

13.e dans l'ensemble de ces mouvements du bras, de l'avant bras, et de la main du côté droit, le coude ne sera ni trop élevé ni trop abaissé: d'où il suit que la main arrivera naturellement aux cordes.

14.e le bras gauche étant plus éloigné de l'instrument, la main gauche devra se placer plus loin et un peu plus bas que la main droite, ses doigts auront le même allongement et la même flexion, à cause de l'éloignement du bras, le pouce sera moins élevé: du reste la position de ces doigts, la manière de presser et d'abandonner les cordes seront les mêmes que pour les doigts de la main droite.

15.e enfin dans la pose de la personne et de l'instrument, dans le concert de tant de mouvements simultanés ou successifs, le comble de l'art est d'allier la grâce avec la liberté. rien de géné, de contraint, de violent ni dans l'action des moindres organes, ni même dans l'expression de la physionomie. que tout respire autour de l'artiste le sentiment et la facilité; la fatigue s'il en éprouvait, deviendrait celle de ses auditeurs, et cette pénible impression se mêlant dans leur âme à celle de la musique la plus ravissante, en empoisonnerait tout le charme et en détruirait tout l'effet.

On s'était follement persuadé que l'étude de la harpe pouvait déformer la taille: préjugé que détruisent cette pose de la personne et la nouvelle construction des harpes, la quelle tendrait plutôt à prévenir cet accident qu'a le produire

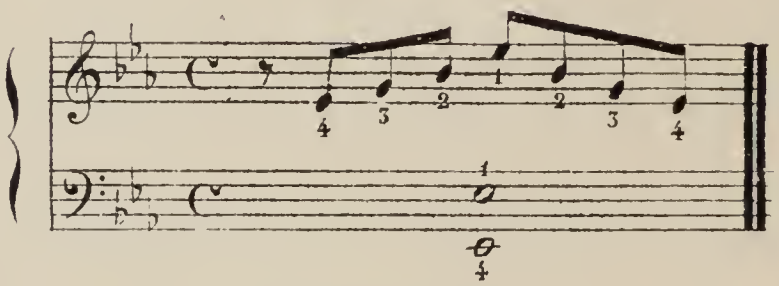
(Nota) les chiffres, 1, 2, 3, et 4. désignent les quatre doigts dont on se sert pour chaque main – le N.° 1. designe le pouce. le 2 l'index. le 3, le doigt du milieu. le 4, l'annulaire.

1.er POSITION.

Posez les 4 doigts sur les cordes Mi, Sol, Si, Mi. que le pouce arqué soit tenu haut, et le 4.ème doigt assez bas pour que l'air semble jouer entre tous les doigts.

La main ainsi posée, tirez le 4.ème doigt, ensuite le 3.ème puis le 2.ème et avant que le pouce fasse sonner le Mi, attendez que les trois doigts soient replacés sur les trois cordes qui viennentde sonner. alors faites sonner le Mi que tient le pouce en écartant le pouce, sans employer la première phalange, la quelle doit toujours être tenue haute et arquée, ensuite tirez successivement les 2.me 3.me et 4.me doigts, en descendant. mais avant tout, pour donner à la main droite le signal du départ, il faut que la main gauche fasse avec le pouce et le 4.me doigt sonner bien ensemble l'octave de la basse; entre ce signal et le départ de la main droite, on met l'intervalle d'un demi soupir.

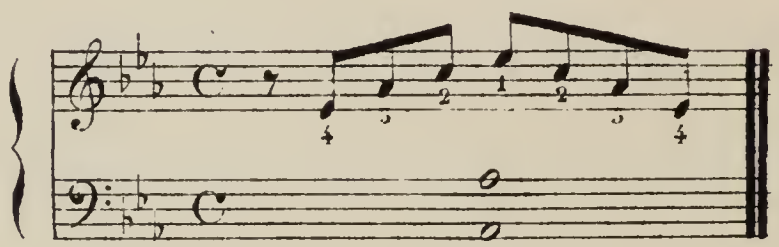
EXEMPLE.



2.me POSITION.

Pour cette position, le principe est le même que pour la première. la difficulté qui lui est propre consiste dans l'écart de la quarte; écart qui se trouve entre le 4.me et le 3.me doigt.

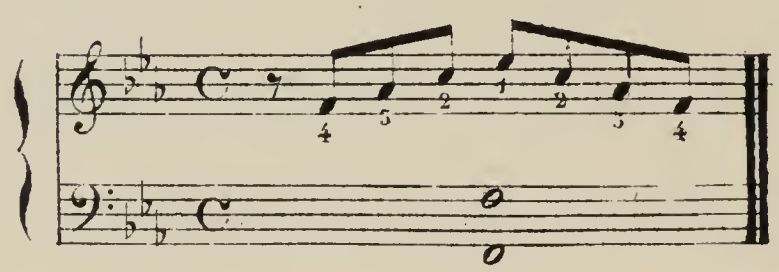
EXEMPLE.



3.me POSITION.

Dans cette position, nous retrouvons les mêmes principes que dans les précédentes, et comme ici les intervalles sont réguliers ils n'entraînent aucune difficulté nouvelle.

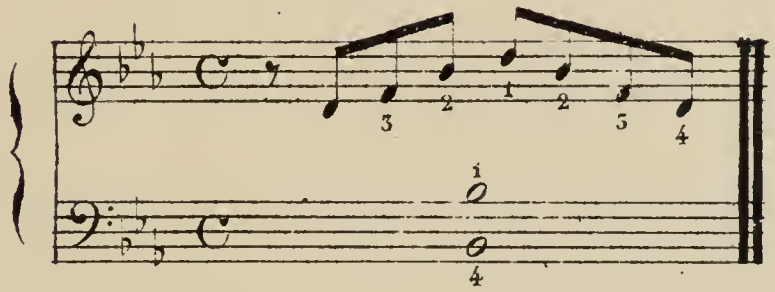
EXEMPLE.



4.me POSITION.

Ici se présente la même difficulté que dans la seconde position. seulement l'écart de la quarte se trouve entre le 3.me et le 2.de doigt, du reste les mêmes principes subsistent.

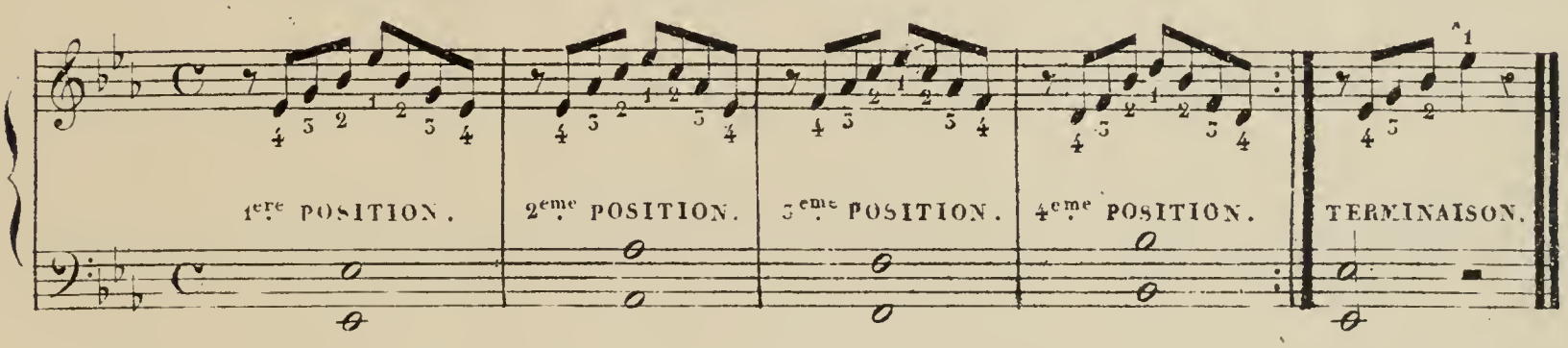
EXEMPLE.



Quand l'élève se sera familiarisé avec ces quatre positions différentes, il essaiera de les réunir comme dans l'exercice suivant, et il s'appliquera par l'habitude à les lier si bien l'une à l'autre, qu'il ne laisse entr'elles ni retard ni lacune. qu'il songe dès le commencement à mettre de l'égalité dans la force des doigts, afin d'obtenir des sons de la qualité la plus parfaite. c'est à quoi l'on ne parvient qu'en étudiant avec lenteur.

EXERCICES DES QUATRE POSITIONS DIFFÉRENTES.

(Nota) Ce genre de passage s'appelle Arpeggio.



De la fin de cet exercice, on retourne au commencement sans s'arrêter, ainsi de suite, jusqu'à ce qu'on ressente dans le bras une légère fatigue: on cesse alors; afin d'échapper à l'écueil le plus redoutable qui est la roideur. pour accoutumer l'oreille au repos de l'harmonie, quand on voudra cesser cet exercice, on jouera la mesure suivante qui sert à la terminer.

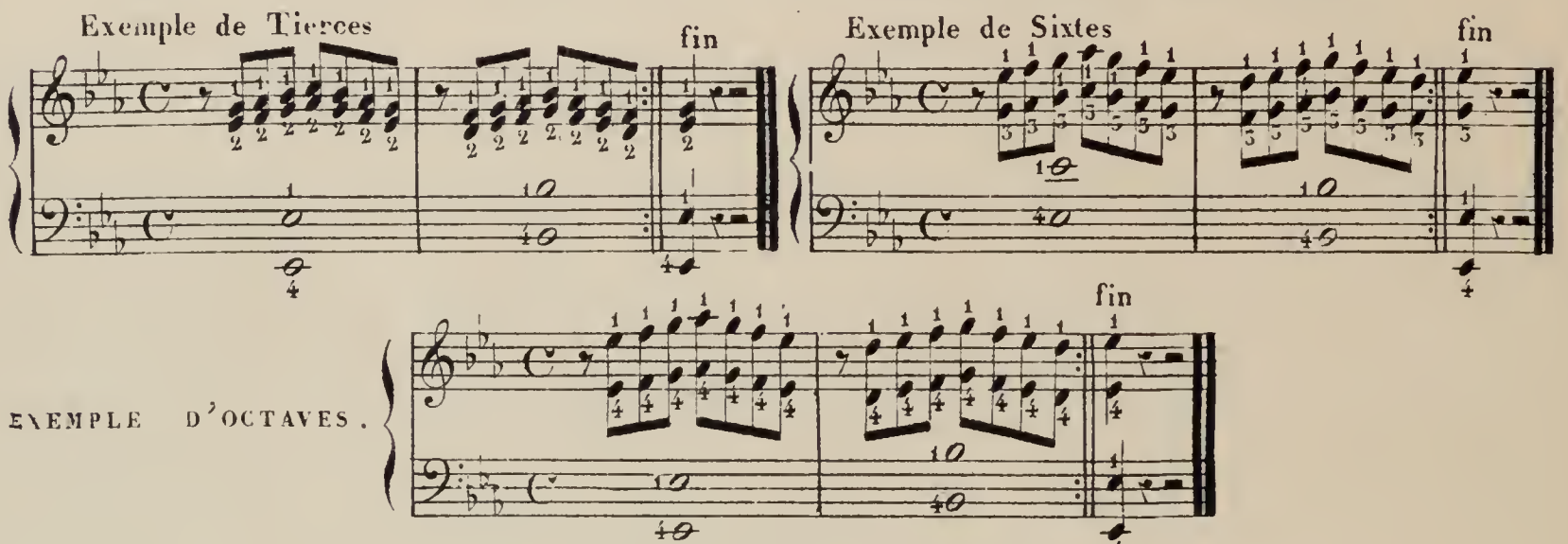
DES TIERCES, DES SIXTES, ET DES OCTAVES.

Les tierces se font en général avec le pouce et le second doigt. le pouce se place haut, et le second doigt un peu bas, de manière à se poser en biais sur les deux cordes: par là jamais l'ongle d'un doigt ne rencontre la corde, et jamais la douceur et la pureté du son ne seront altérés.

C'est dans cet exemple que l'on peut constater ce que nous avons établi précédem-ment, savoir: que le pouce et le second doigt pressent les cordes en sens inverse; le pouce en les éloignant et le second doigt en les rapprochant du corps.

En suivant toujours le même principe, les sixtes se font avec le pouce et le 3me. doigt; et les octaves avec le pouce et le 4me. doigt.

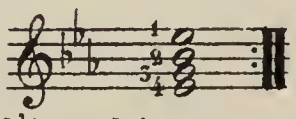
Ce qui est dit pour la main droite, doit s'entendre pour la main gauche.



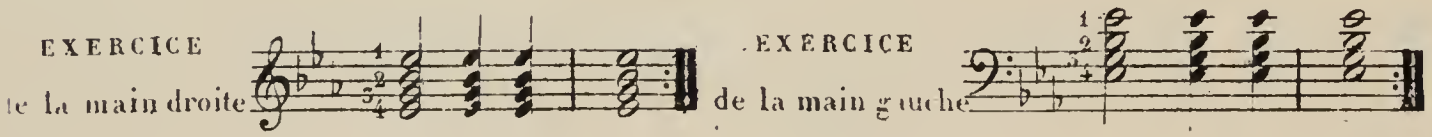
DES ACCORDS PLAQUÉS

Pour faire des accords plaqués, la main doit se placer dans la 1re. position (Voyez art: et figure N°. 1.) les doigts doivent tirer les quatre cordes et les abandonner ensem-ble de manière à ne produire qu'un son.

EXEMPLE.



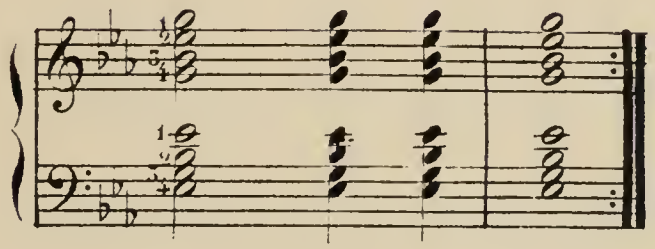
En formant l'accord, il faut que l'impulsion parte du bas, c'est à dire du son grave, et non du son aigu; dernière combinaison que l'ignorance pourrait juger la plus naturelle. il faut de plus s'attacher à faire que les doigts intermédiaires, le 3me. et le 2me. se fassent entendre à l'égal des deux autres: en abandonnant les cordes, les mains s'en éloigneront un peu, afin de laisser aux vibrations la durée que prescrit la valeur de la note: et pour produire un nouvel accord, les doigts prendront, pour se poser sur les mêmes cordes, l'ins-tant le plus court possible. cependant, le bras droit conservera sa pose douce et tran-quille sur le corps de l'instrument. il n'entrera pour rien dans les efforts à produire. ces efforts seront l'oeuvre facile des doigts et du poignet. le même principe s'appli-que à la main gauche.



Exercice D'accords plaqués des deux mains qui ne doivent former qu'un seul son

MAIN DROITE

MAIN GAUCHE

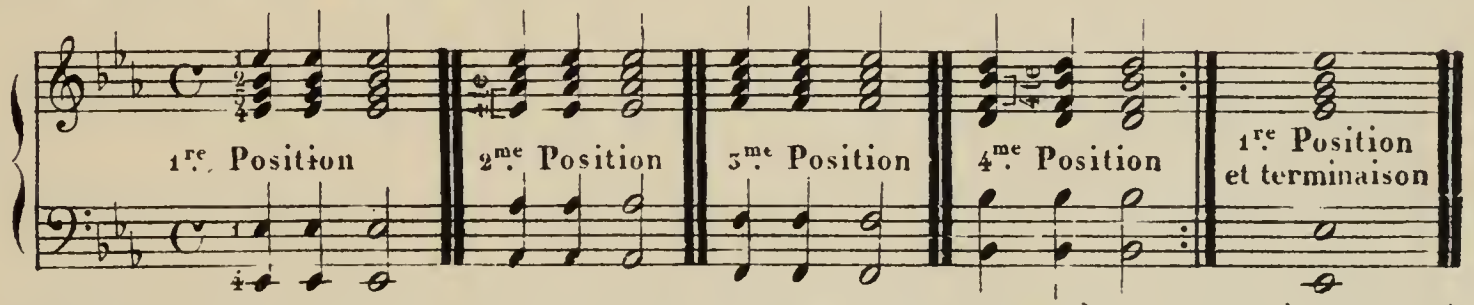


Exercice sur les Accords plaqués des quatre premières positions.

Cet exercice ne présente d'autre difficulté que celle qui résulte des écartements des doigts dans un mouvement régulier, celui de la quarte étant le plus difficile, je l'indique par ce signe (4te.) afin que l'élève prévenu, n'interrompe pas le mouvement qu'il aurait pris dès le commencement.

(Nota) la main doit être placée de la manière indiquée à l'article POSITION DE LA MAIN DROITE (Page Figure) et dans l'étude qu'il fera, l'élève doit toujours envisager la qualité du son à la quelle il faut s'accoutumer dès les commencements.

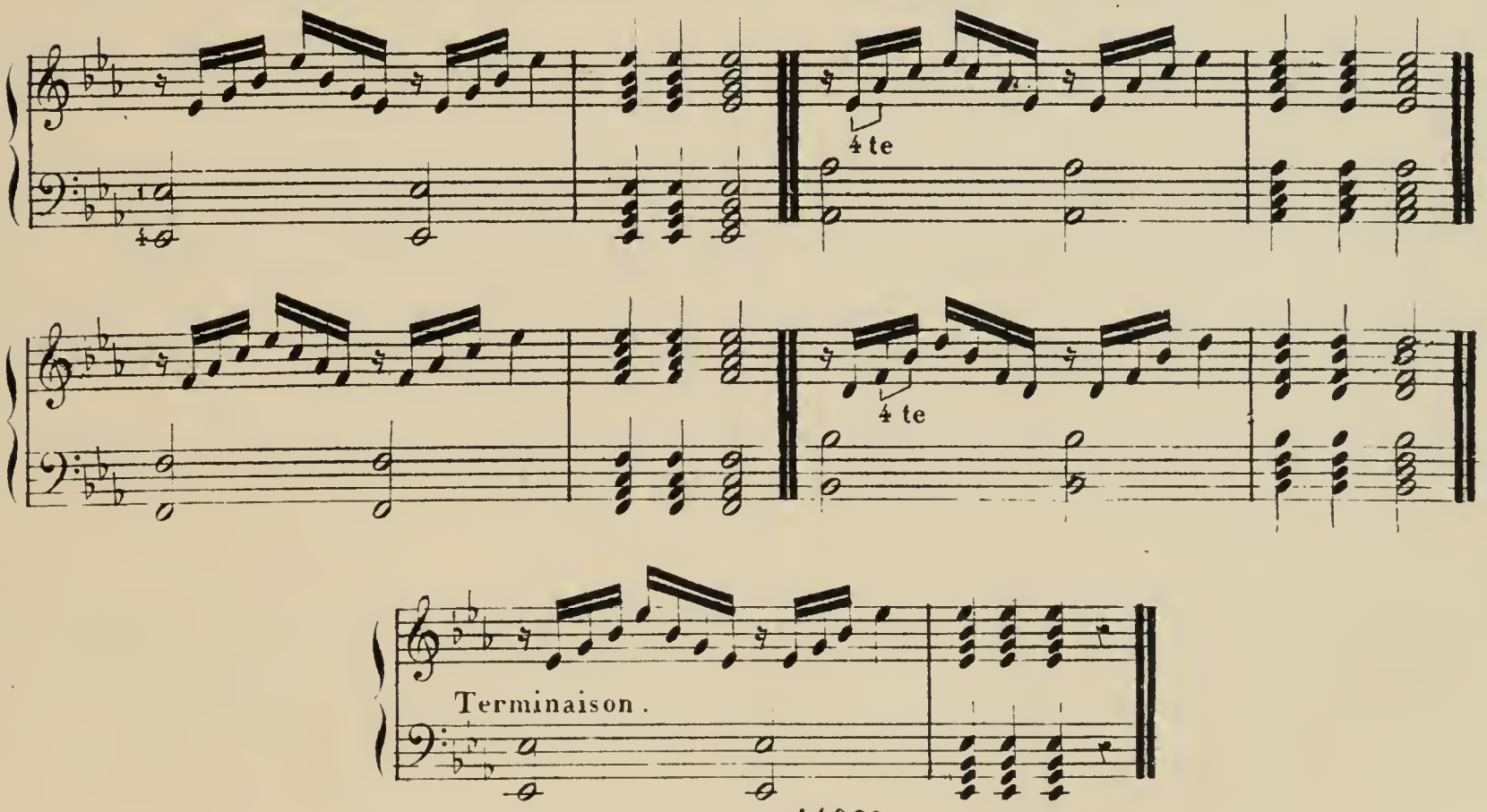
EXERCICE.



(Nota) ces quatre positions doivent s'exercer sans interruption et de la quatrième revenir à la première, quand on voudra s'arrêter on sonnera l'accord de la mesure qui terminera l'exercice. de même pour l'étude suivante.

Etude sur les quatre premières positions.

Pour s'exercer tour à tour aux arpeggio et aux accords plaqués des deux mains.



DE L'ARPEGGIO.

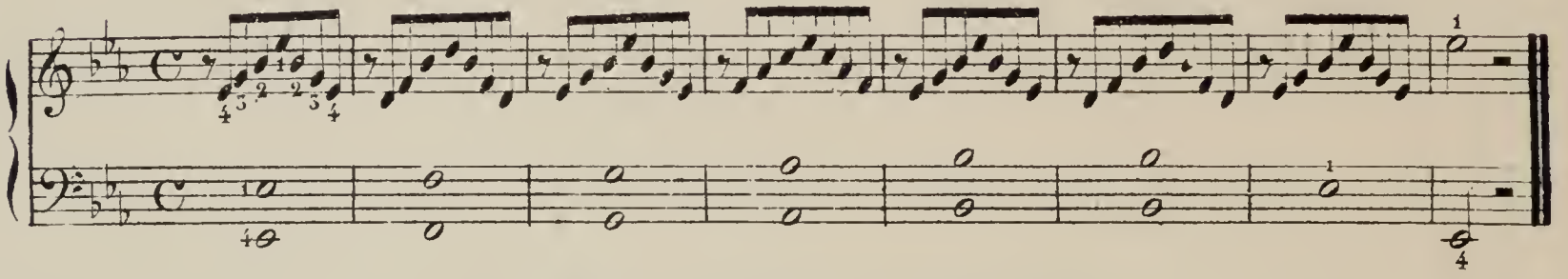
L'arpeggio à la harpe est une des parties de l'execution non seulement des plus brillantes mais encore des plus riches en effets.

C'est par l'arpeggio qu'on fait des tenues d'harmonie de la main droite pendant que la gauche fait des basses, les quelles sont plus communément simples que com-posées, avec l'arpeggio, la harpe ne connait pas de bornes. l'arpeggio lui permet en effet de se jouer dans tous les tons usités ou non usités; en employant bien entendu les synonymes (Voyez plus loin l'article des Synonymes)

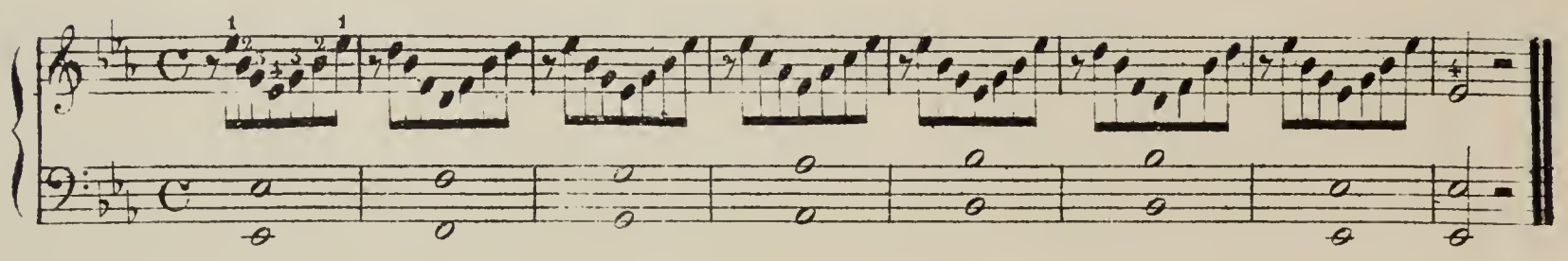
Il faut donc, dès le commencement des études s'occuper particulièrement de l'ar-peggio, afin de parvenir à le faire sans fatigue, quelles qu'en soient d'ailleurs la durée la vitesse et la force, depuis le piano le plus lent et le plus doux, jusqu'au forté le plus rapide et le plus énergique. on voit par là combien il importe de s'y former lente-ment par un exercice gradué qui conserve aux doigts et au poignet toute leur sou-plesse et leur donne de plus en plus la vitesse sans confusion, et de la force sans roideur.

EXERCICE SUR L'ARPEGGIO.

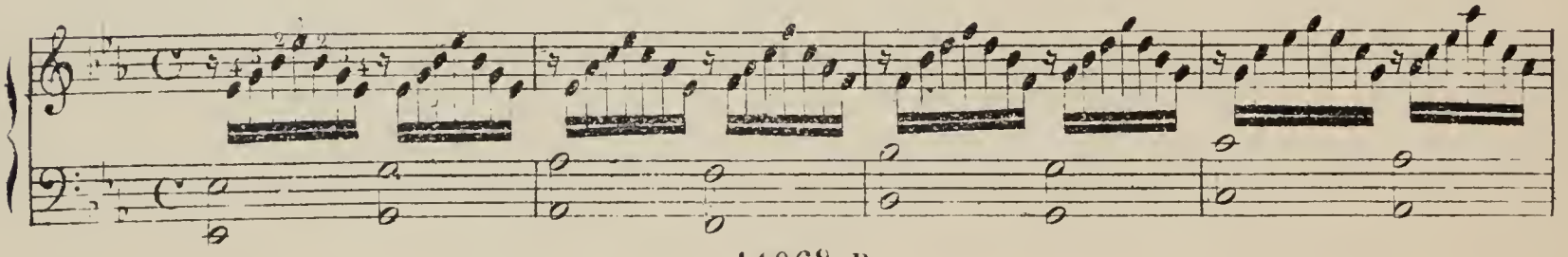
Cet exercice devra être étudié d'après les principes déjà donnés.

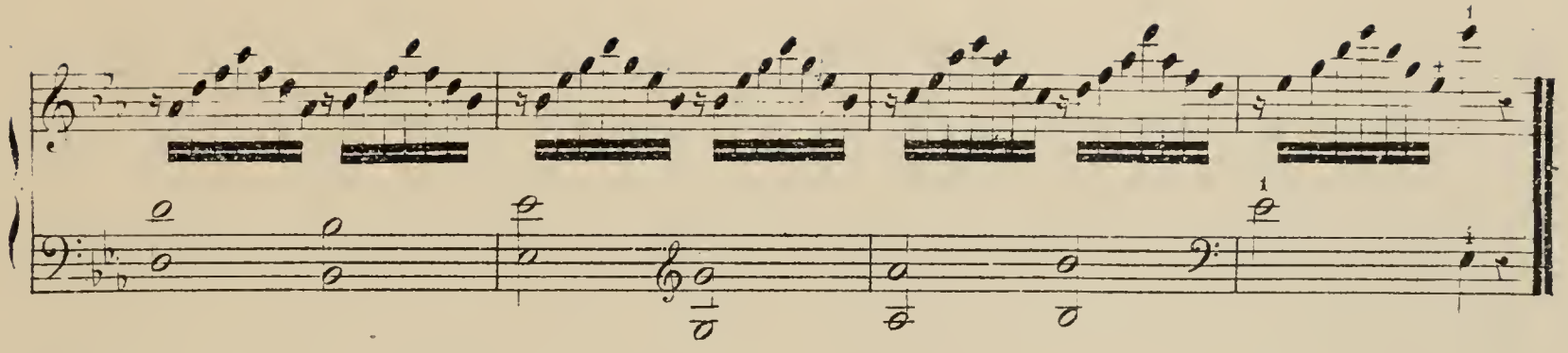


LE MÊME EXERCICE RENVERSÉ

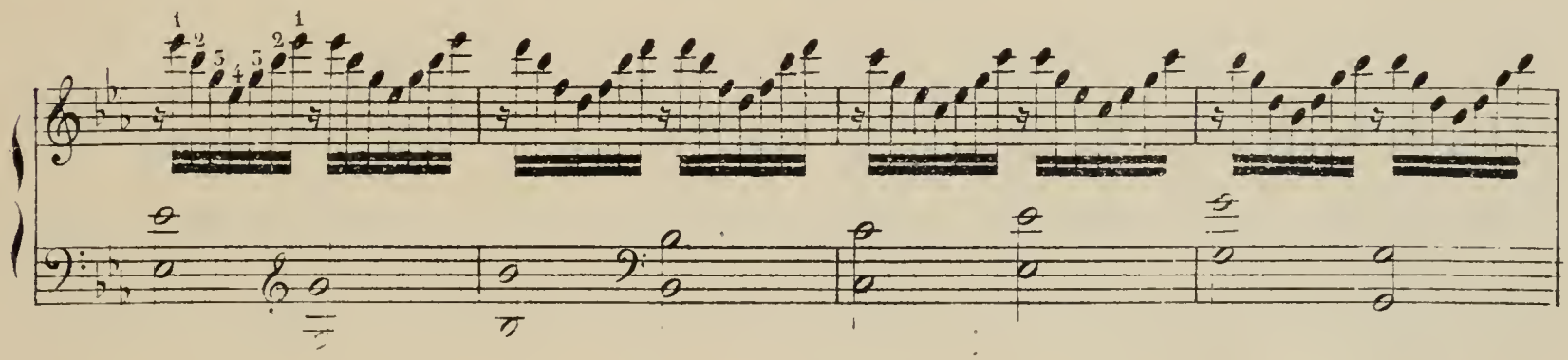


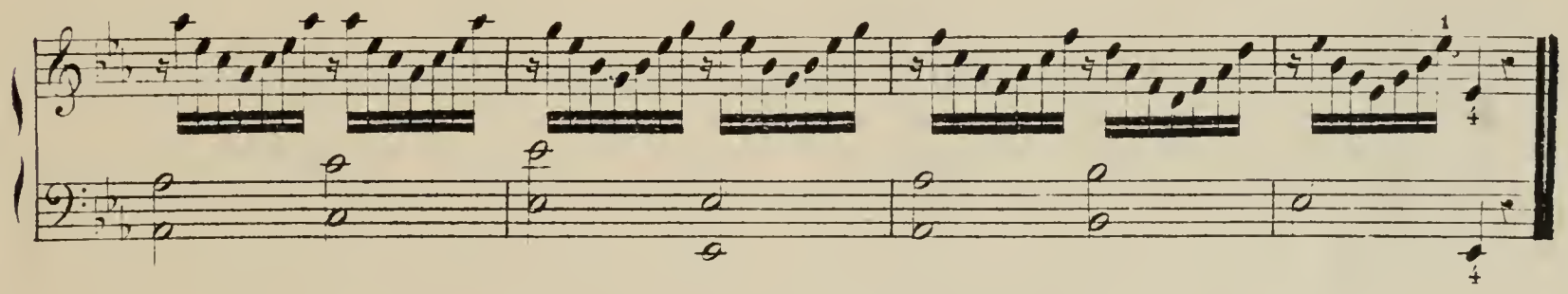
Exercice en Arpeggio, pour acquérir plus de célérité, et dans le quel il faut faire ressortir les basses.





EXERCICE RENVERSÉ

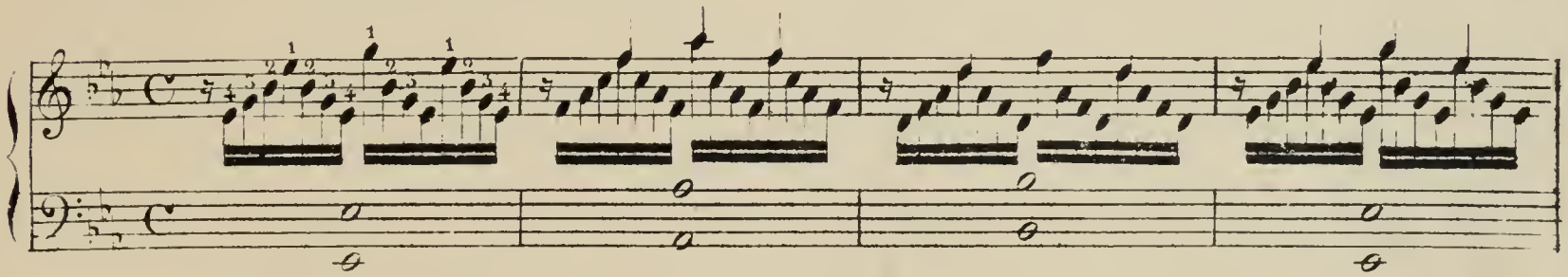


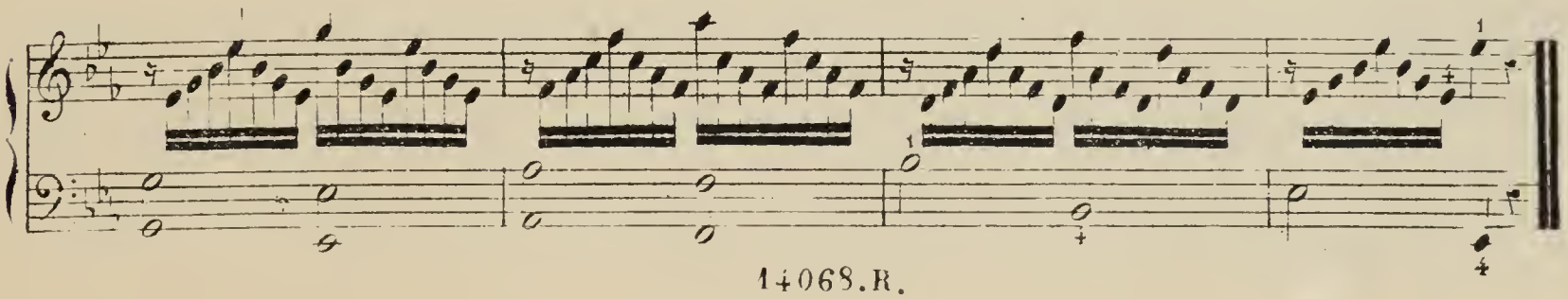


AUTRE ARPEGGIO AVEC ÉCARTEMENT DU POUCE A LA TIERCE

Il faut particulièrement faire sentir les notes du pouce plus fortement que les au-tres, et que l'extension s'en fasse sans contorsion de la main.

(Nota) les notes à doubles queues indiquent celles qu'il faut faire sentir d'avantage, sans nuire à l'égalité du mouvement.





Exercices pour apprendre à lier les arpeggio entr'eux, et pour s'accoutumer à l'ensemble des deux mains.

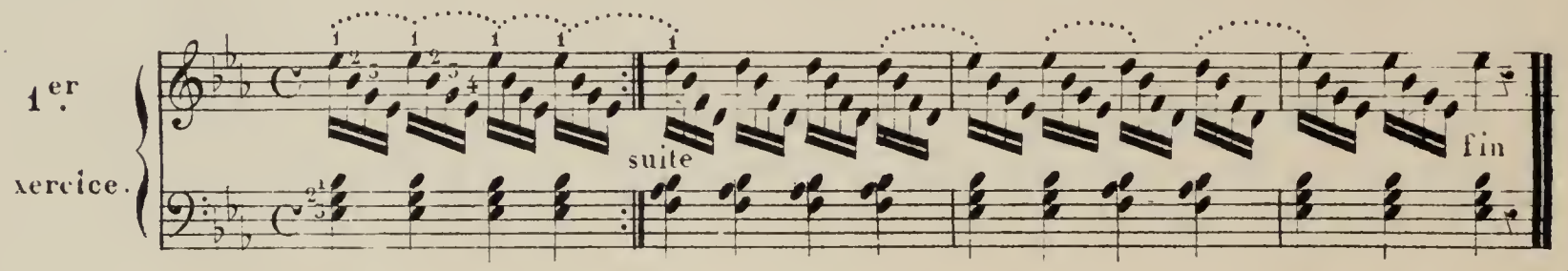
Il est essentiel de lier les arpeggio sans laisser entr'eux la moindre interruption, voici comment on y parvient.

Dans un premier arpeggio, après que les 1er. 2me. et 3me. doigts ont fait sonner leur corde, et avant que le 4me. fasse sonner la sienne, vous ramenez le pouce sur la corde qui doit sonner la première. dans ce mouvement, la main fait une sorte de demi-tour bien ménagé sur elle même. après le 2me. arpeggio vient le 3me. qui se fait de la même manière; puis le 4me. et ainsi de suite.

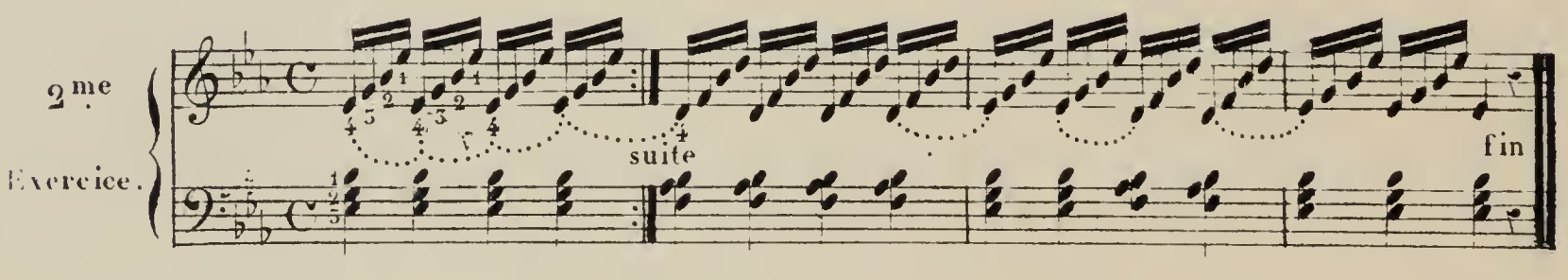
Le mouvement que le pouce fait dans l'air pour reprendre sa corde est indiqué par un petit cercle formé de points .....

à chaque arpeggio on fait, pour l'appuyer un accord avec la main gauche. cet accord part avec le son que fait entendre le pouce de la main droite. Pour donner de l'ensemble aux deux mains, faites que la corde du pouce de la main droite sonne exactement avec l'accord frappé par la main gauche, en sorte que tous ces sons réunis n'en fassent qu'un.

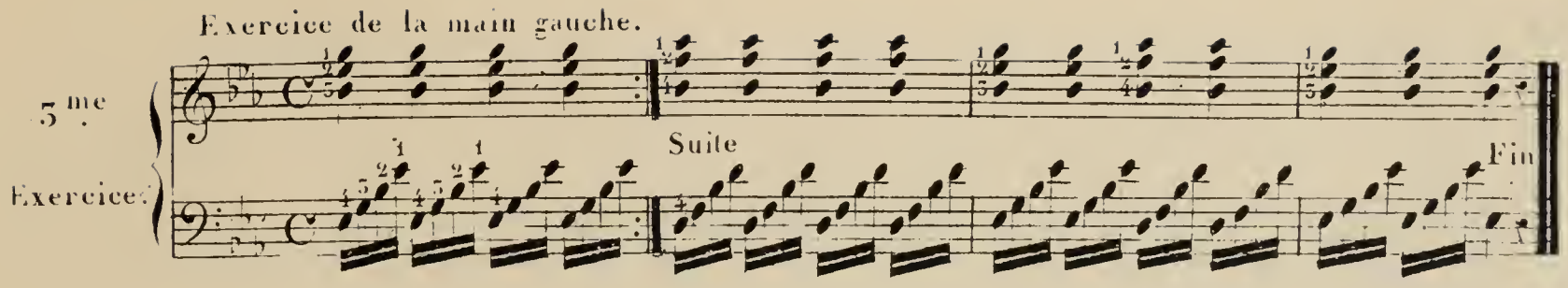
Quand on se sera suffisamment exercé sur la première mesure, la quelle est doublement barrée; quand on l'exécutera avec cette souplesse que donne l'habitude, on s'essaiera sur les mesures suivantes, à l'égard des quelles on suivra le même principe, et qui n'offrent de difficulté que dans le changement de position.



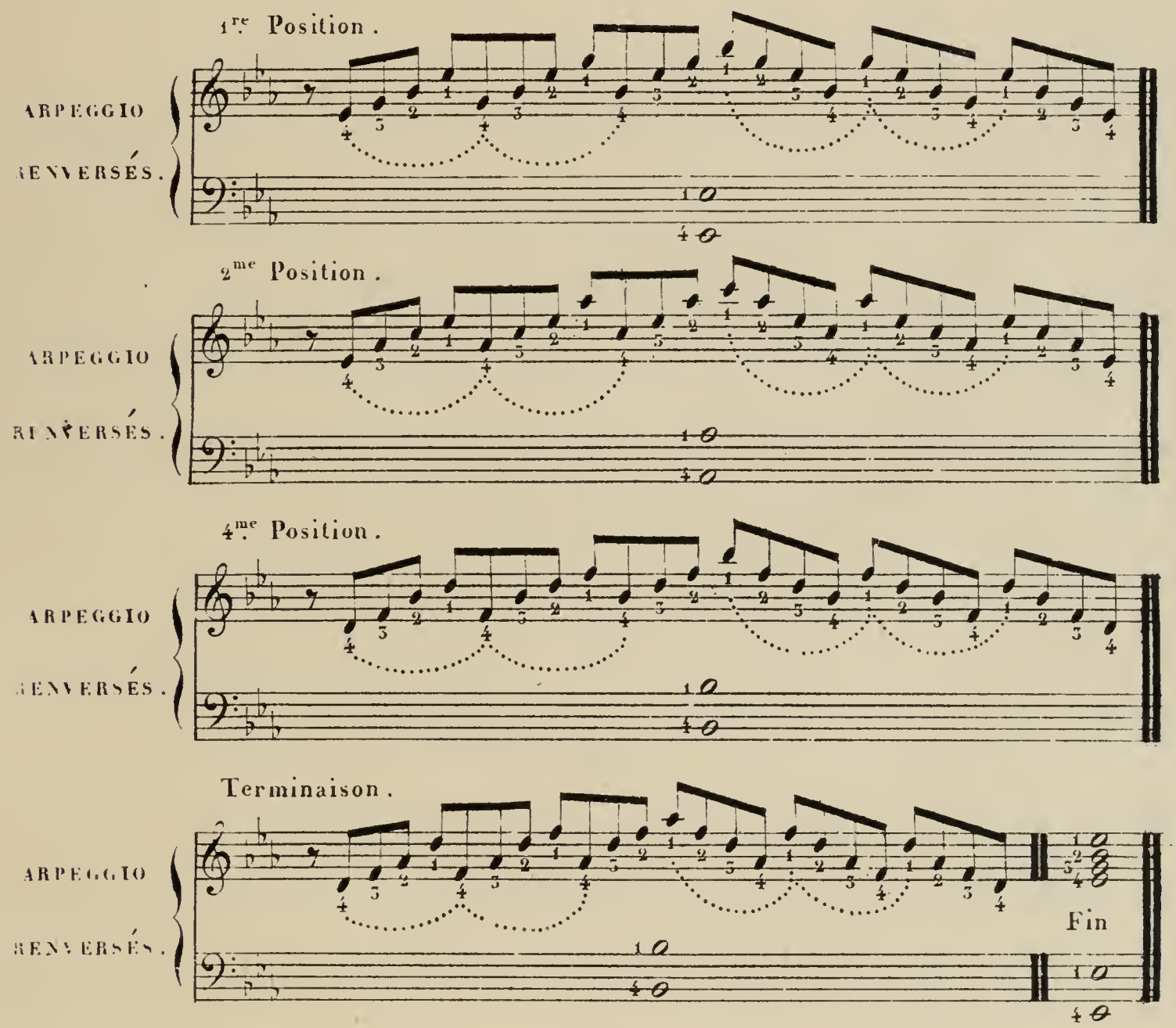
Dans ce suivant exercice, qui n'est que le renversement du premier le même principe est à suivre, mais en sens inverse, ici donc, le 4me. doigt fera sonner sa corde avec l'accord de la basse de manière à ne faire encore entendre qu'un même son.



Ce même principe est applicable à la main gauche, pour la quelle. du reste il y a moins de renversements et de variétés que pour la droite; par la raison que le rôle de la main gauche, est de faire les basses, et que dans les basses, les cordes graves doivent toujours sonner les premières. d'où il résulte pour elle une plus grande uniformité de mouvements.



Quand l'élève se sera familiarisé avec ces derniers arpeggio de manière à ce qu'ils se lient entr'eux, il s'exercera sur les suivants qui ne sont autres que les positions 1re 2me et 4me se renversant, en montant et en descendant ces arpeg-gio présentent une difficulté de plus provenant des changements de posi-tions, et il faut ainsi qu'aux précédents préparer les doigts de maniere à les lier sans interruption.



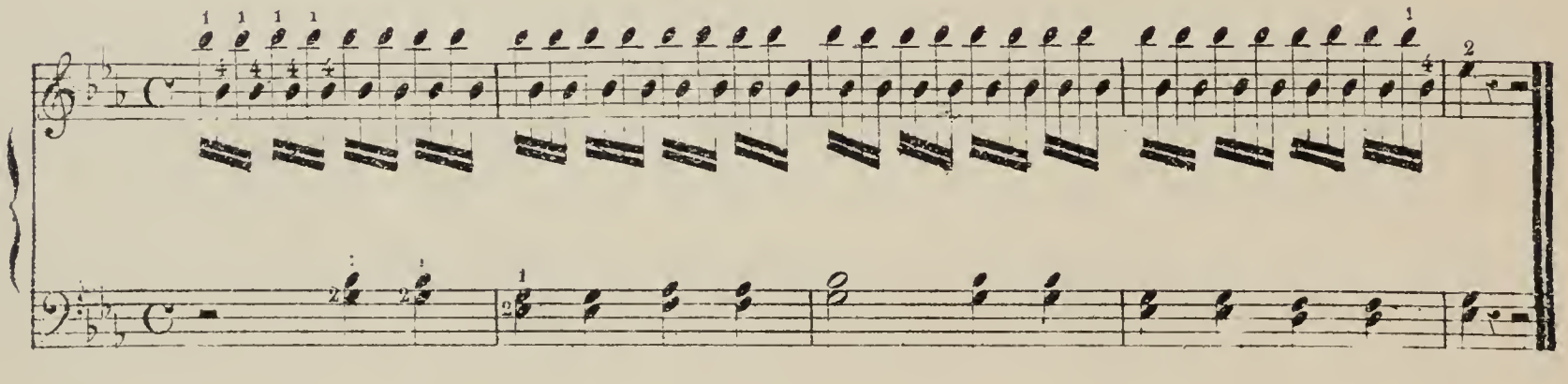
Après l'étude de ces renversements il faudra les étudier des deux mains ensem-ble, en plaçant la gauche à l'octave plus bas que la droite, la quelle guidera d'au-tant mieux la main gauche qu'elle aura pris précédemment une sorte d'habitude et de facilité.

EXERCICE DE BATTERIES FAISANT TENUES

Dans cette batterie ou tenue, on reconnaitra facilement ce que j'ai dit plus haut, à l'article du son, sur les différentes manières dont le pouce et les autres doigts doivent tirer les cordes.

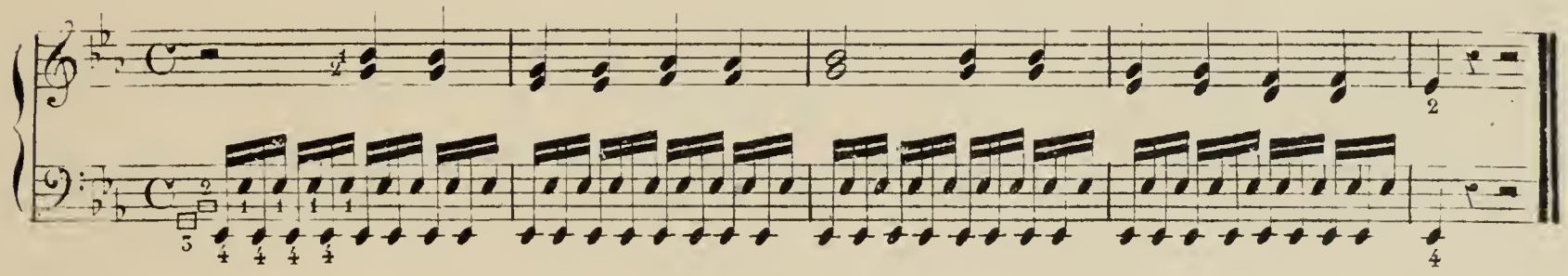
Pour produire un beau son dans cette batterie, il faut d'abord dans le poignet beaucoup de souplesse. Il faut de plus qu'il s'établisse entre le pouce et le 4me doigt, l'un qui tire la corde en poussant, l'autre qui la tire à soi, un mouvement de bascule alternatif: que ce mouvement soit étudié avec lenteur et égalité, et que ce soit uniquement après en avoir pris l'habitude que l'on s'appliquera à l'accélérer par degré. l'élève s'arrêtera dès qu'il sentira de la fatigue dans le poignet, fatigue qui est le prélude de la roideur qu'il faut toujours éviter.

Cette batterie étant principalement du ressort de la main droite, quand le mouvement en sera bien étudié, l'élève l'accompagnera de la main gauche avec des tierces en se rappelant ce principe indiqué sur la manière de tirer le son il aura soin aussi de faire régner le plus parfait ensemble entre les deux mains en sonnant les basses bien d'aplomb avec les notes de la main droite qui leur correspondent.



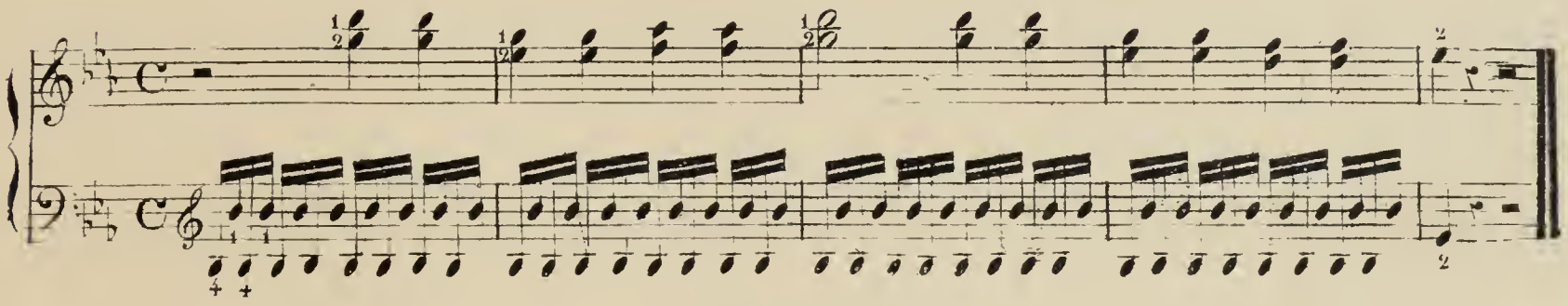
Lorsqu'à la basse, on place une batterie du même genre pour la main gauche, cette batterie se fait en sens contraire, le balancier s'établit cette fois entre le 4me doigt et le pouce; le bras gauche n'étant pas soutenu comme le droit par le corps de l'instrument, pour lui donner l'appui qui lui manque, on fixe les doigts du milieu sur les cordes indiquées dans la musique par ce signe □ numéroté. Par ce moyen, la main s'exercera d'une manière solide, et quand le mouvement est bien également établi, la main droite accompagne la gauche par des tierces qui devront être sonnées bien d'aplomb avec les notes de la main gauche qui leur correspondent, afin d'obtenir par là le parfait ensemble des deux mains.

EXERCICE POUR LA MAIN GAUCHE



Si cette batterie de la main gauche était à un diapason plus haut comme dans l'exemple suivant, la main gauche n'aurait pas besoin de ce point d'appui que je viens d'indiquer, le bras pouvant se soutenir à cause de son rapprochement sur le corps de l'instrument, cette fixation des doigts du milieu devient inutile.

AUTRE EXERCICE POUR LA MAIN GAUCHE



DE LA GAMME.

La gamme sur la harpe, quand elle est nettement faite, est une des plus brillantes parties de l'exécution.

Lorsqu'elle monte, c'est le 4me. doigt qui la commence, lorsqu'elle descend au contraire, c'est le pouce.

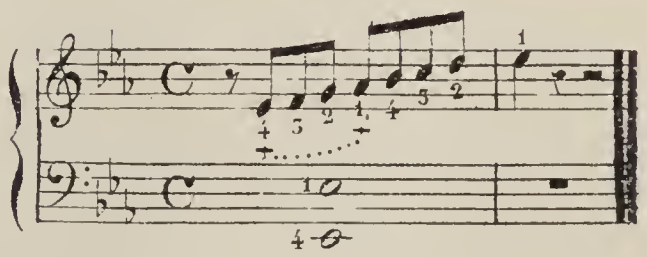
Elle se compose de huit notes que le doigté divise en deux parties égales pour bien faire la gamme, soit qu'elle monte, soit qu'elle descende; la difficulté consiste à ne pas mettre de lacune entre les deux parties qui la composent, en montant la gamme, le 4me. doigt doit passer par dessous le pouce: en la descendant, au contraire, c'est le pouce qui passe par dessus le 4me. doigt.

GAMME MONTANTE

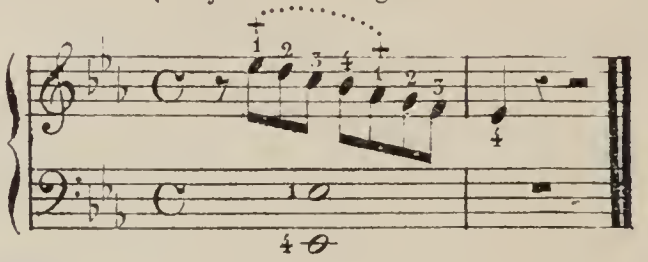
GAMME DESCENDANTE

(Nota) les petites croix et la trainée de points indiquent le passage du 4me. doigt en montant la gamme et celui du pouce en la descendant. (Voyez les figures N°. 3 et 4. Planche B)

N°. 1.



N°. 2.



PRINCIPES

Placez les quatre doigts sur les cordes, MI, FA, SOL, LA, sonnez successivement, MI, FA, SOL, avant de sonner le LA que tient le pouce. attendez que le 4me. doigt ait passé par dessous le pouce, et qu'il se soit posé sur le SI: alors sonnez le LA que tient le pouce, replacez d'un seul mouvement les trois doigt libres sur UT, RÉ, MI. alors sonnez successivement les quatre dernières notes SI, UT, RÉ, MI. (Voyez Exemple N°. 1.)

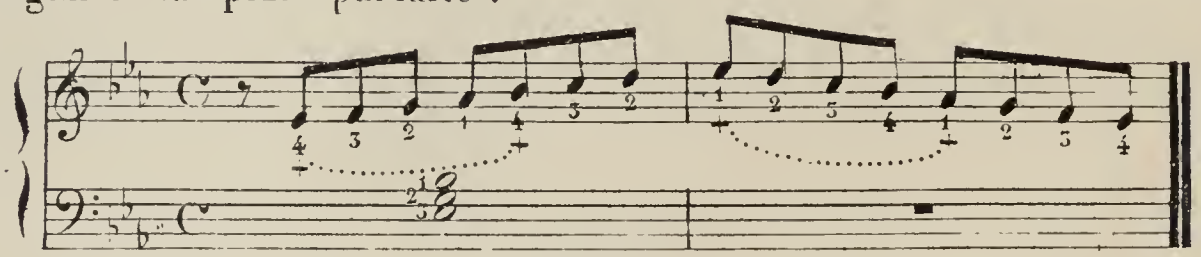
En passant le 4me. doigt en dessous du pouce, pour le poser sur la corde SI il faut laisser entre lui et le pouce, un intervalle assez grand pour le placement naturel des deux doigts intermédiaires

(Voyez pour l'intelligence de ces deux paragraphes les figures 3 et 4. Planche B)

Le même principe renversé a lieu pour la gamme descendante: c'est à dire, que le pouce, passant par dessus le 4me. doigt, ce dernier ne doit pas sonner sa corde SI, que le pouce ne soit replacé sur la corde LA, ensuite les trois doigts libres se replacent successivement. Exemple N°. 2. (Voyez les mêmes figures Planche B)

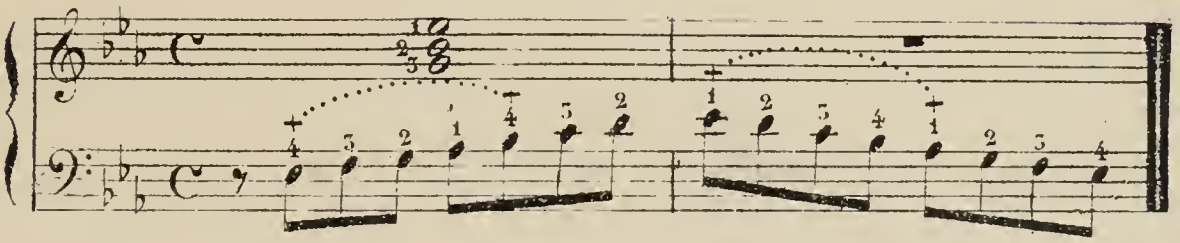
Ces principes nettement compris, un long exercice en rendra l'application tellement familière à l'élève, que dans les gammes ascendantes ou descendantes, la régularité des sons ne sera interrompue ni par le passage du 4me. doigt, ni par celuï du pouce, et que, dans l'intervalle, la force et le mouvement des sons, régnera l'égalité la plus parfaite.

EXEMPLE.



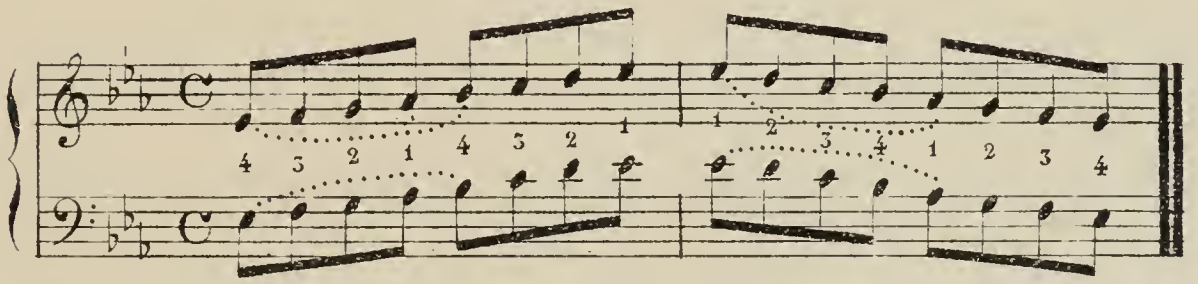
Les mêmes principes et le même doigté s'adaptent à l'enseignement de la main gauche.

EXEMPLE.



Quand l'élève aura acquis l'habitude de cette gamme montante et descendante, et qu'on n'entendra plus de lacune entre les deux divisions de la gamme, il essaiera de la faire des deux mains ensemble, en étudiant posément l'exemple suivant.

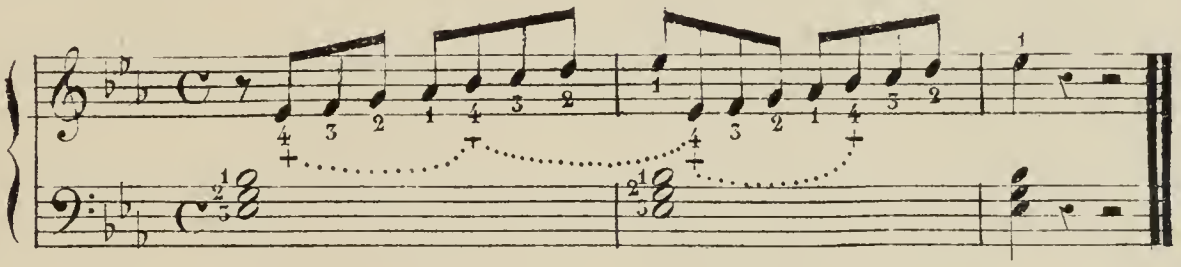
EXEMPLE.



Indépendamment du passage du 4me. doigt, pour les gammes ascendantes et de celui du pouce, pour les gammes descendantes qui lient les deux parties de ces gammes ensemble, il faut encore lier sans interruption les gammes entr'elles, comme les exemples suivants l'indiquent.

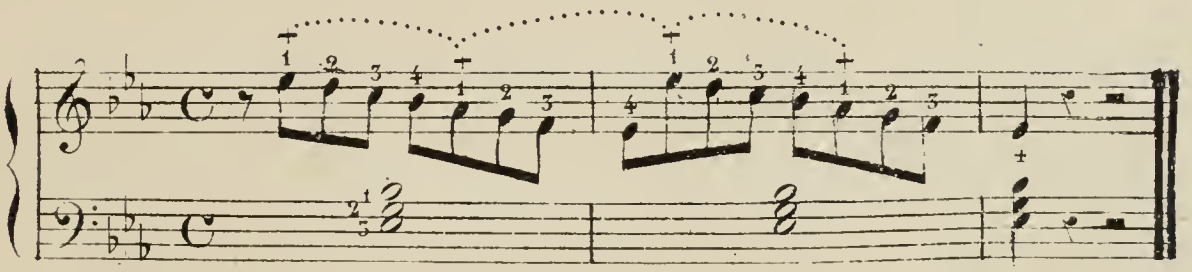
Pour cela il faut que le 4me. doigt qui recommence la seconde gamme soit placé sur le MI, d'en bas, avant que le pouce ait quitté le MI d'en haut qui termine la première.

EXEMPLE.



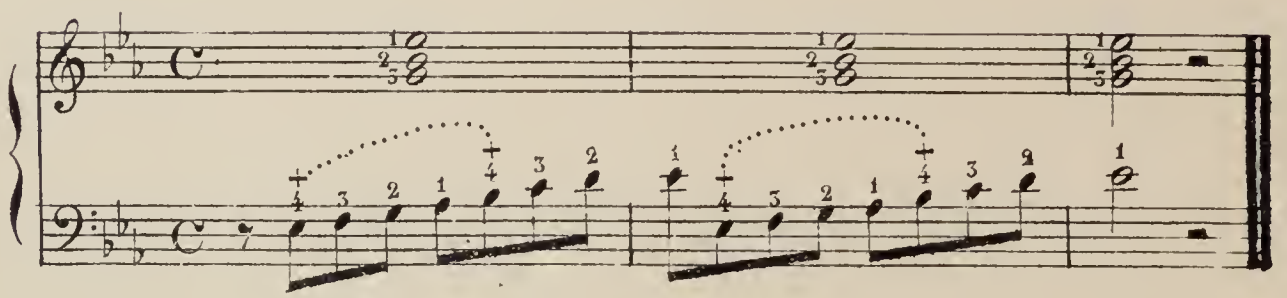
Pour la gamme descendante le pouce joue le rôle du 4me. doigt: il se place sur le MI d'en haut qui commence la seconde gamme, avant que le 4me. doigt ait quitté le MI d'en bas qui termine la première.

EXEMPLE.

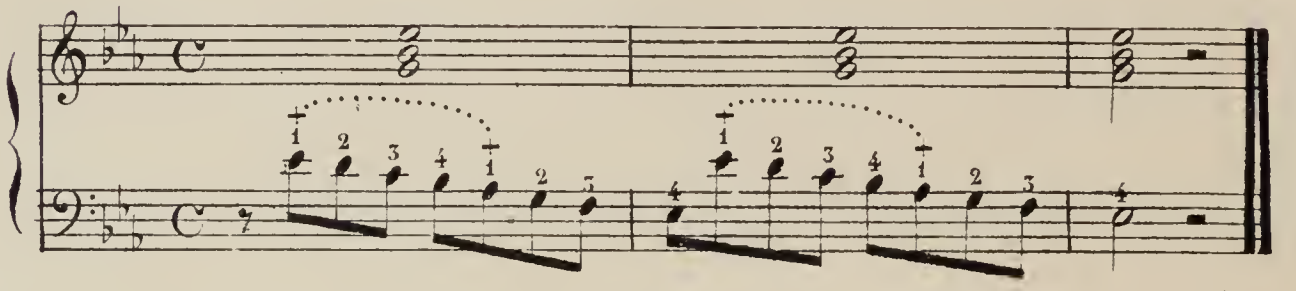


ETUDE POUR LA MAIN GAUCHE SEULE.

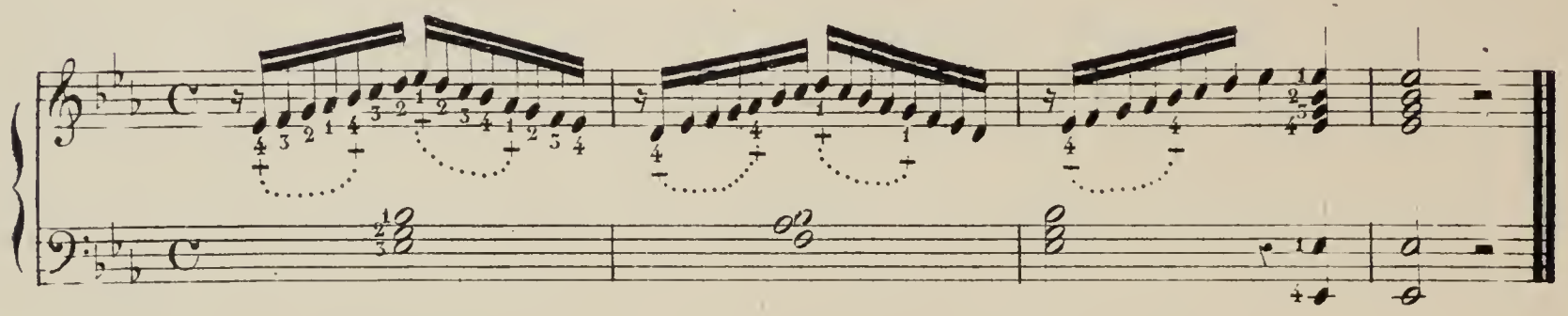
L'élève s'appercevra qu'il est plus difficile à la main gauche de faire les gammes seules que conjointement avec la droite, c'est pour cette raison qu'il faut que l'exercice en soit continue, afin que la main gauche acquière autant de facilité que la main droite.



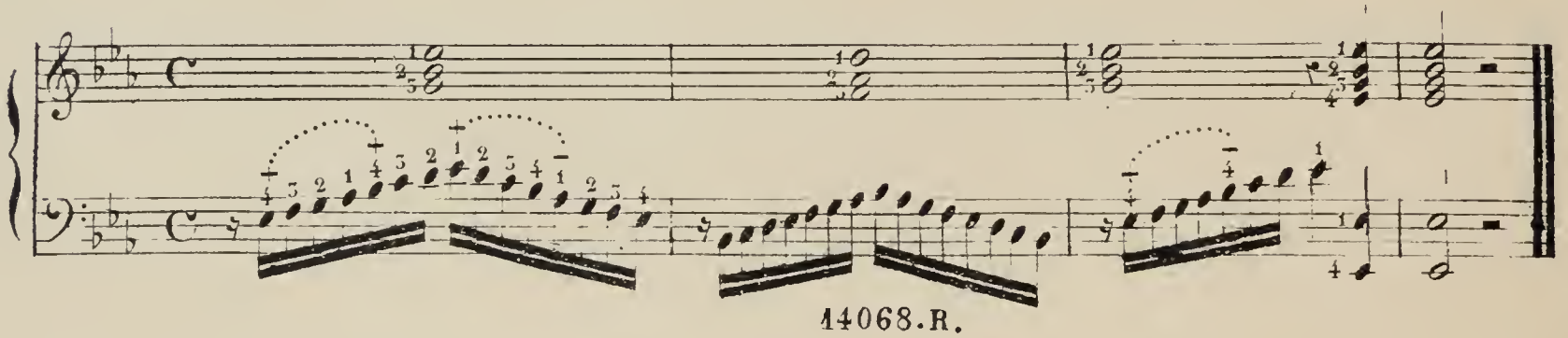
ÉTUDE.



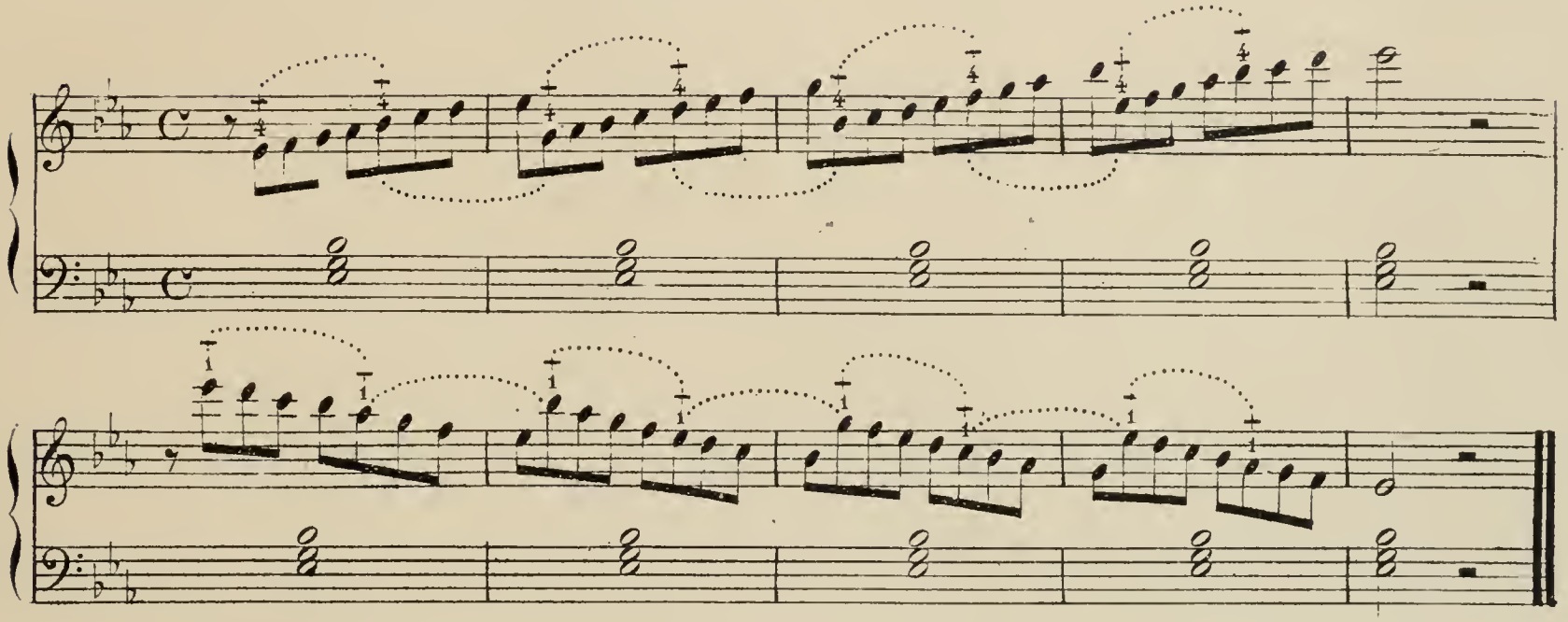
Étude de gammes ascendantes et descendantes
d'un mouvement plus rapide pour la main droite.



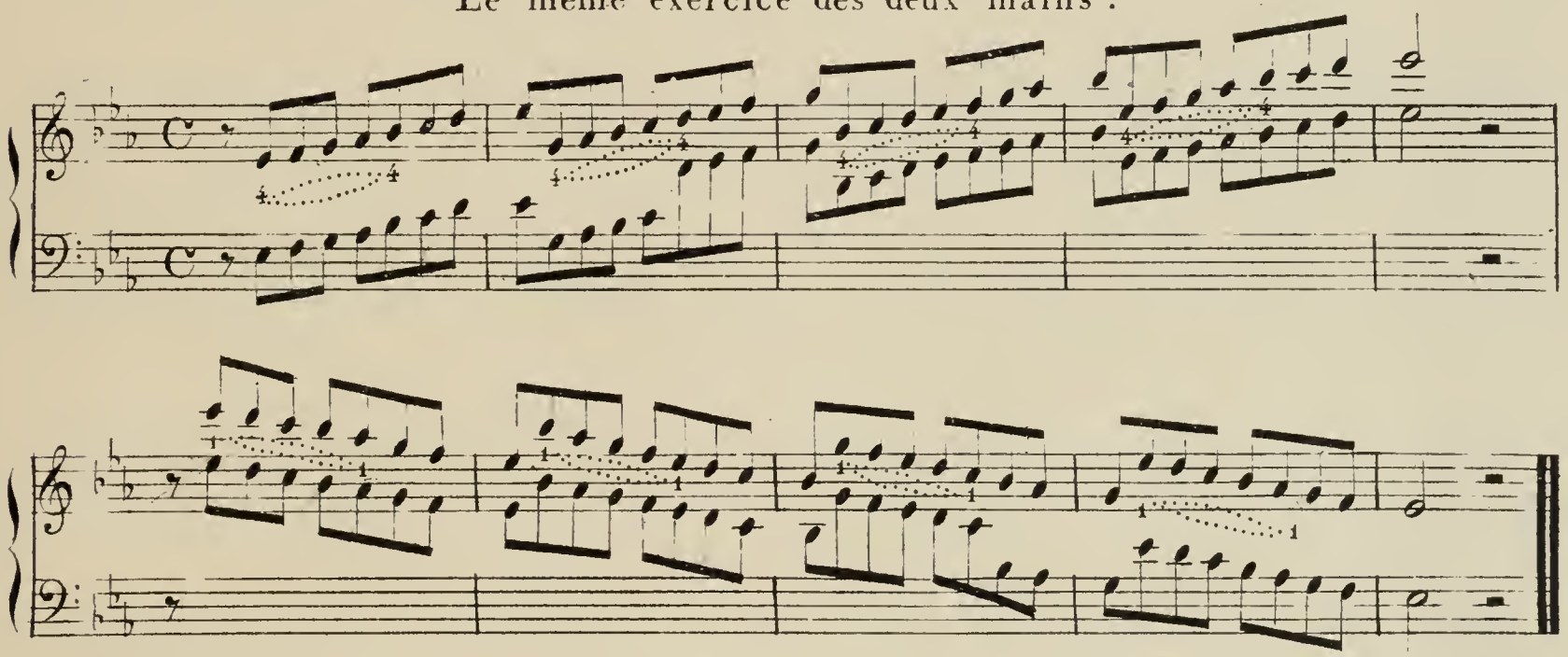
Étude de gammes ascendantes et descendantes
d'un mouvement plus rapide pour la main gauche.



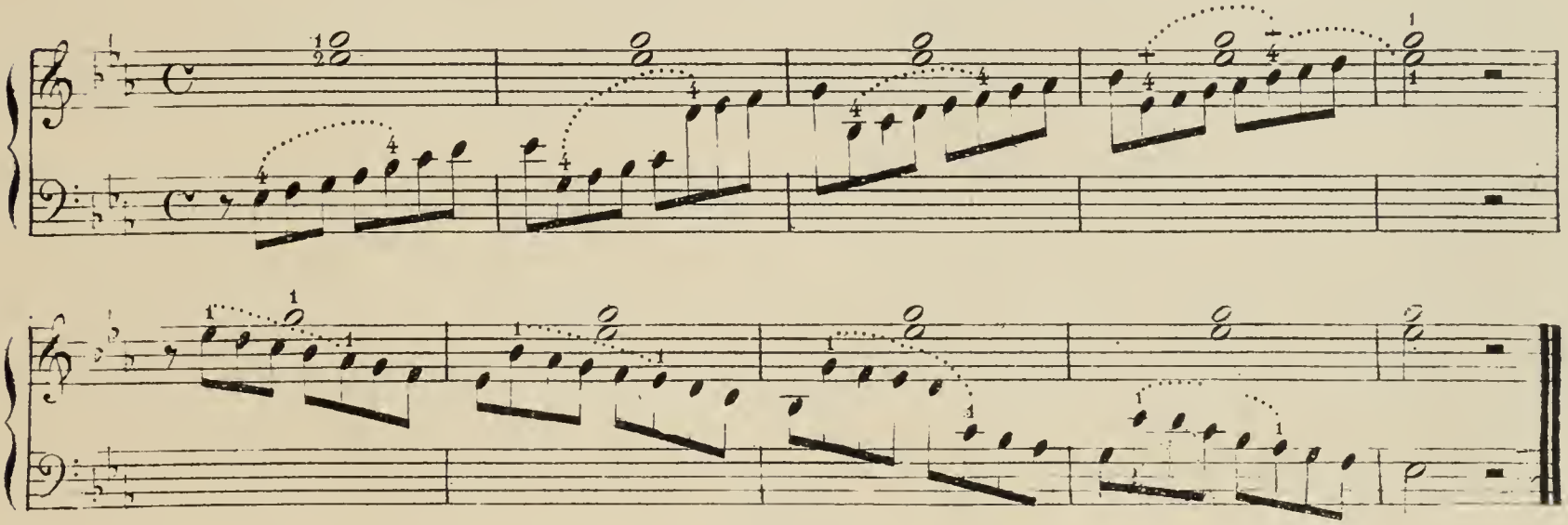
Exercices pour lier plusieurs gammes entr'elles des deux mains alternativement



Le même exercice des deux mains.



Le même exercice pour la main gauche seule

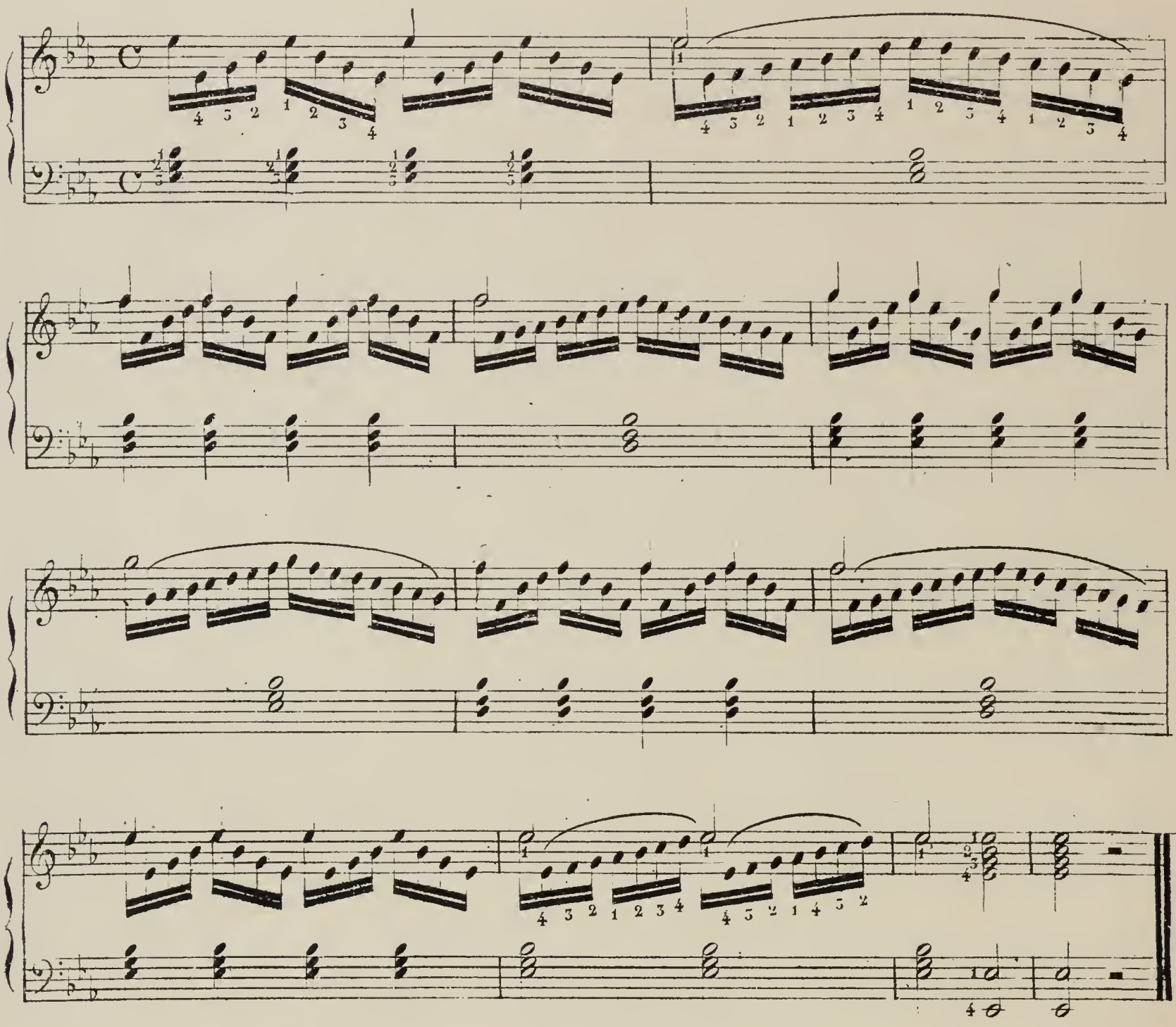


ÉTUDE POUR S'EXERCER A L'ARPEGGIO UNI A LA GAMME.

(Nota) Les notes à double queue, ainsi que les blanches, n'ont d'autre valeur que celle des doubles croches dont elles font partie. Elles sont ainsi désignées, pour que le pouce leur donne le degré de force relatif à leur durée respective, et pour indiquer aussi qu'elles doivent être sonnées d'aplomb avec les accords de la basse qui leur correspondent.

Ce n'est que par une étude soignée qu'on parvient à faire sentir ces nuances, et qu'on acquiert cet aplomb si nécessaire à la musique.

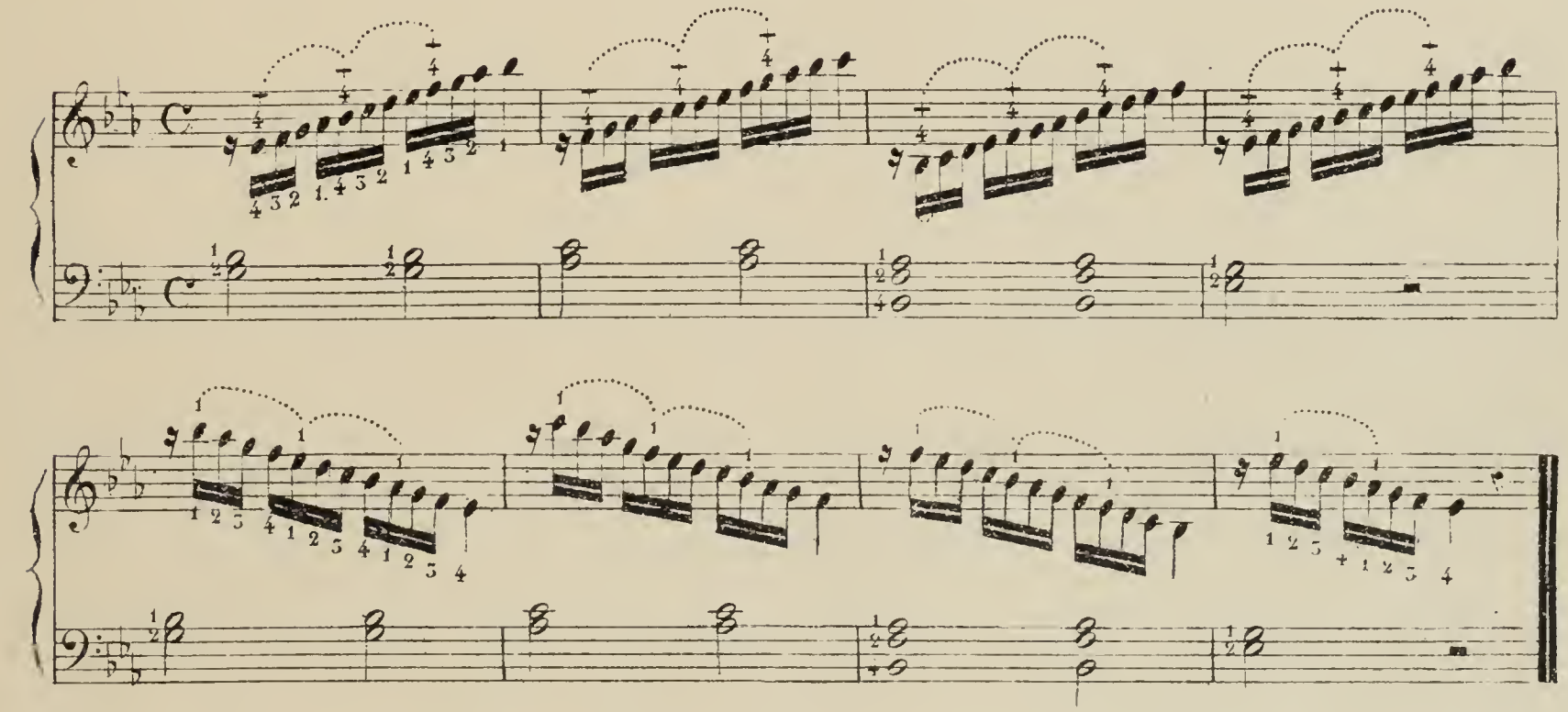
Pour lier ces deux différents passages entr'eux, il faut se reporter aux principes donnés précédemment.



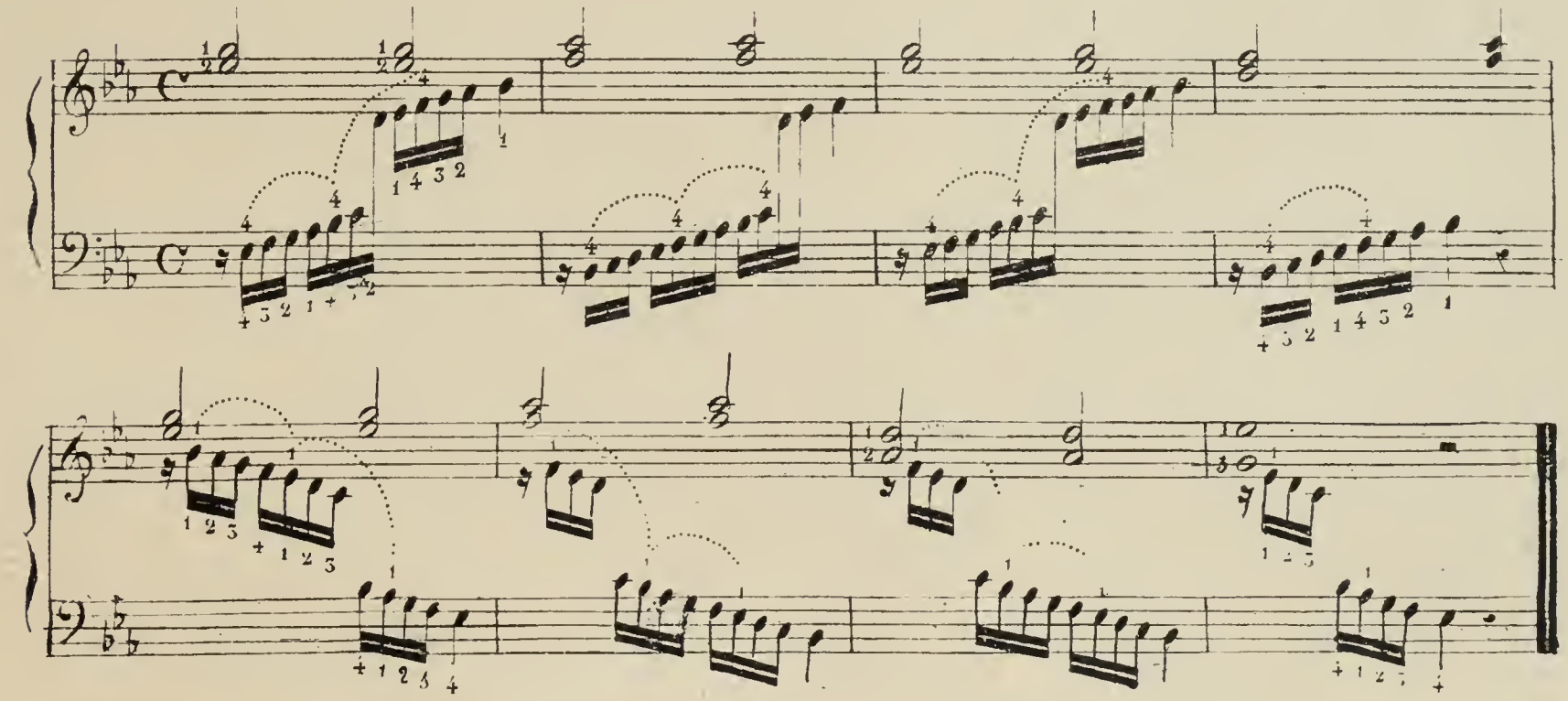
ÉTUDE DE ROULADES.

Ces sortes de gammes composées de douze notes s'appellent roulades, leur difficulté consiste à passer deux fois le quatrième doigt sous le pouce au lieu d'une fois comme dans les gammes ordinaires.

Il est essentiel que ces mouvements soient étudiés avec précision.



LA MÊME ETUDE POUR LA MAIN GAUCHE.

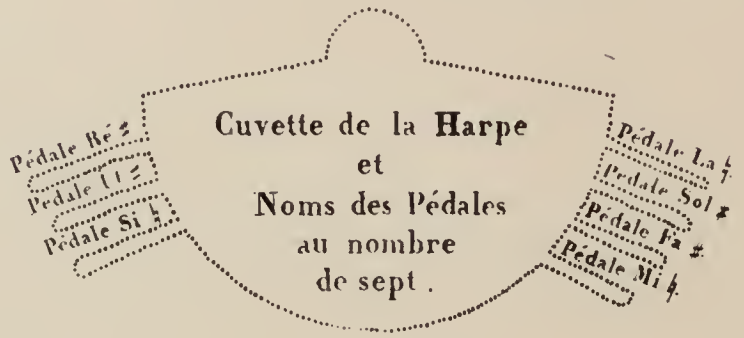


DES PÉDALES

La pédale est l'extrémité inférieure du mécanisme qui agit sur les cordes, en raccourcit la partie vibrante et les élève d'un demi-ton.

La harpe renferme dans son intérieur sept de ces mécanismes : conséquemment elle a sept pédales, quatre à droite et trois à gauche, elles sont toutes reçues dans cette partie de la harpe qu'on appelle la cuvette.

(Voyez le Dessin ci dessous.)



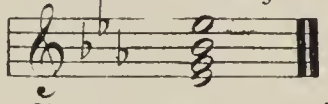
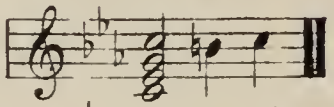
Les pédales sont mises en mouvement d'un côté par le pied droit, de l'autre par le pied gauche. En raison de la modification qu'elle fait subir à l'instrument, chaque pédale a reçu un nom particulier. (Voyez le Dessin.)

Primitivement, lorsque les cordes sont à vides, ou qu'elles ne sont point affectées par leur pédale, la harpe est dans le ton de mi ♭ majeur, avec trois bémols à la clef.

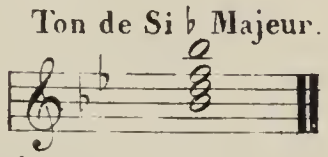
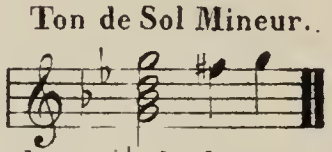
C'est par le jeu des pédales qu'elle sort de ce ton pour passer dans un autre.

Indication des tons dans lesquels la harpe peut passer à la faveur des pédales.

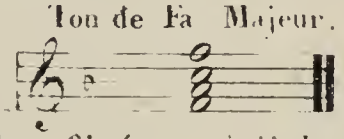
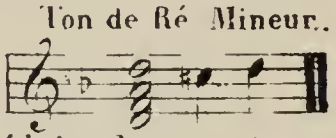
Comme il vient d'être dit, le ton naturel de la harpe est Mi ♭ ou Ut mineur son relatif, lequel est caractérisé par la 7.ème Si ♮, nommée note sensible.

EXEMPLE. Ton de Mi ♭ Majeur.  Ton Relatif. Ton d'Ut Mineur. 

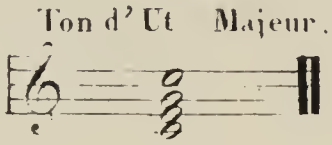
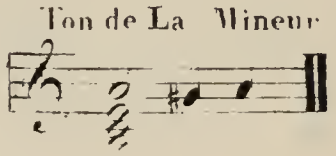
En abaissant et fixant ou accrochant la pédale de LA ♮, je supprime un ♭ et la harpe se trouve en SI ♭ majeur ou en SOL mineur, son ton relatif, caractérisé par la 7.ème sensible FA ♯.

EXEMPLE. Accrochez la pédale de LA ♮ Ton de Si ♭ Majeur.  Ton Relatif. Ton de Sol Mineur. 

Cette pédale fixée en abaissant et fixant la pédale de MI ♮ la harpe se trouve en FA majeur ou en RE mineur, son ton relatif, caractérisé par la 7.ème sensible UT ♯.

EXEMPLE. Accrochez [illegible] MI ♮ Ton de Fa Majeur.  Ton Relatif. Ton de Ré Mineur. 

Ces deux pédales fixées, si j'abaisse et fixe la pédale de SI ♮ je supprime un troisième bémol, et la harpe se trouve dans le ton d'UT majeur ou dans son relatif LA mineur caractérisé par la 7.ème sensible SOL ♯.

EXEMPLE. Accrochez LA ♮ MI ♮ et SI ♮ Ton d'Ut Majeur.  Ton Relatif. 

Ces trois pédales fixées, si j'abaisse et fixe la pédale de FA ♯, je mets la harpe dans le ton de SOL majeur, ou dans son ton relatif MI mineur, caractérisé par la 7ème sensible RÉ ♯

Ton de Sol Majeur — Ton de Mi Mineur.

EXEMPLE. Accrochez La, Mi, Si, Fa ♯. — Ton Relatif.

Ces quatre pédales fixées, si j'abaisse et fixe la pédale d'UT ♯, je mets la harpe dans le ton de RÉ majeur ou dans son ton relatif, SI mineur.

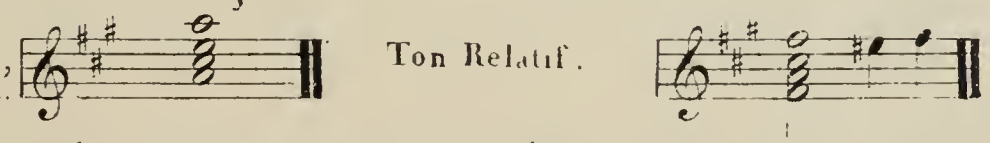
Ton de Ré Majeur. — Ton de Si Mineur

EXEMPLE. Accrochez La, Mi, Si, Fa, Ut. — Ton Relatif.

Ces cinq pédales fixées, abaissez et fixez la pédale de SOL ♯, vous mettez la harpe dans le ton de LA majeur, ou dans son relatif FA ♯ mineur

Ton de La Majeur. — Ton de Fa ♯ Mineur.

EXEMPLE. Accrochez La, Mi, Si, Fa, Ut, Sol. — Ton Relatif.



Ces six pédales fixées, abaissez et fixez la pédale de RÉ ♯, vous mettez la harpe dans le ton de MI naturel majeur ou dans son relatif UT ♯ mineur.

Ton de Mi Majeur — Ton d'Ut ♯ Mineur.

EXEMPLE. Accrochez. La, Mi, Si, Fa. Ut, Sol, Ré. — Ton Relatif.

Par cette fixation successive des pédales, toutes les cordes se trouvent élevées d'un demi ton: à l'égard des trois derniers tons mineurs, SI mineur relatif de RI majeur, FA ♯ mineur relatif de LA majeur et UT ♯ mineur relatif de MI majeur.

Ces trois tons mineurs ne peuvent être caractérisés. dans leurs septièmes sensibles, que par leurs synonymes.

Plus loin l'article des synonymes indiquera la manière de les produire et de jouer dans les tons les moins usités à la harpe.

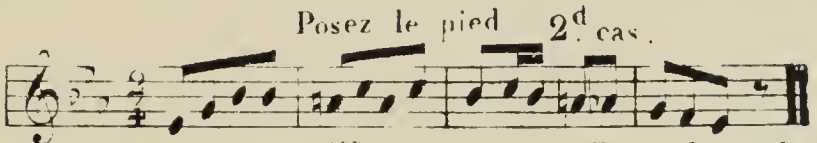
Mais il est une autre manière de se servir des pédales qui consiste à les abaisser sans les fixer, pour produire momentanément les demi-tons accidentels qui se trouvent dans la musique.

Il y a donc deux façons de se servir des pédales, l'une fixe, l'autre accidentelle

Lorsqu'un accident dièse, bémol ou becarre, entre dans une mesure, il n'agit sur les cordes similaires que pendant la durée de la mesure: à moins cependant que dans cette même mesure un accident ne soit immédiatement remplacé par un autre

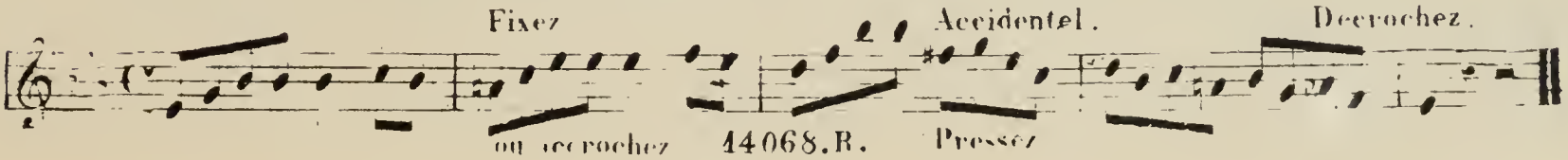
Posez le pied 2.d cas.

EXEMPLE



1.er cas — Levez le pied.

Exemple de l'emploi des pédales fixes, et des pédales accidentel:



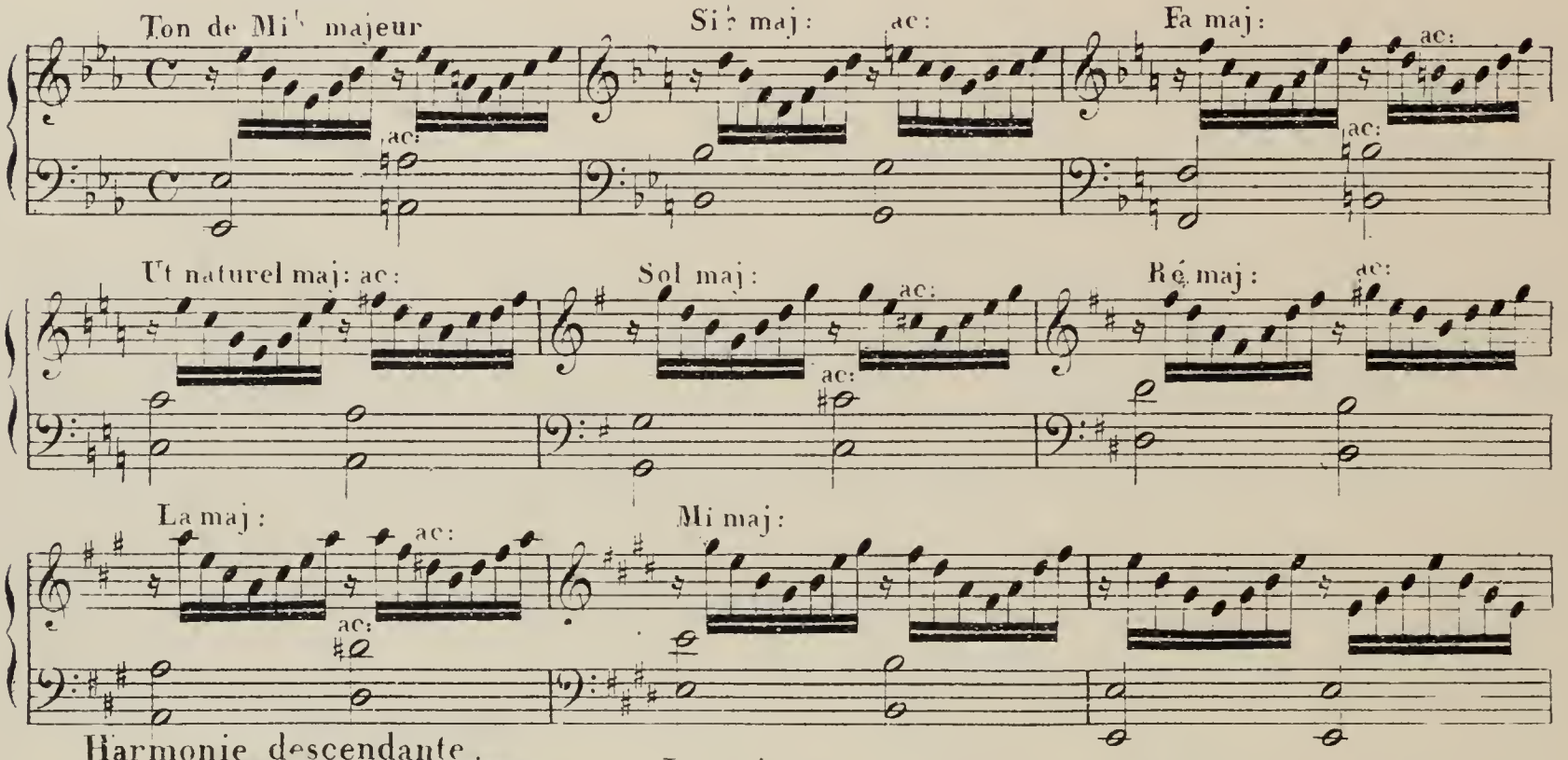
ETUDE

Pour s'exercer à accrocher et à décrocher les pédales l'une après l'autre, en commençant par la première en montant harmoniquement, et par la dernière en descendant de même, elle a aussi pour but de se familiariser avec les armatures de clefs des différents tons dans lesquels on fixe la harpe, par le moyen des pédales

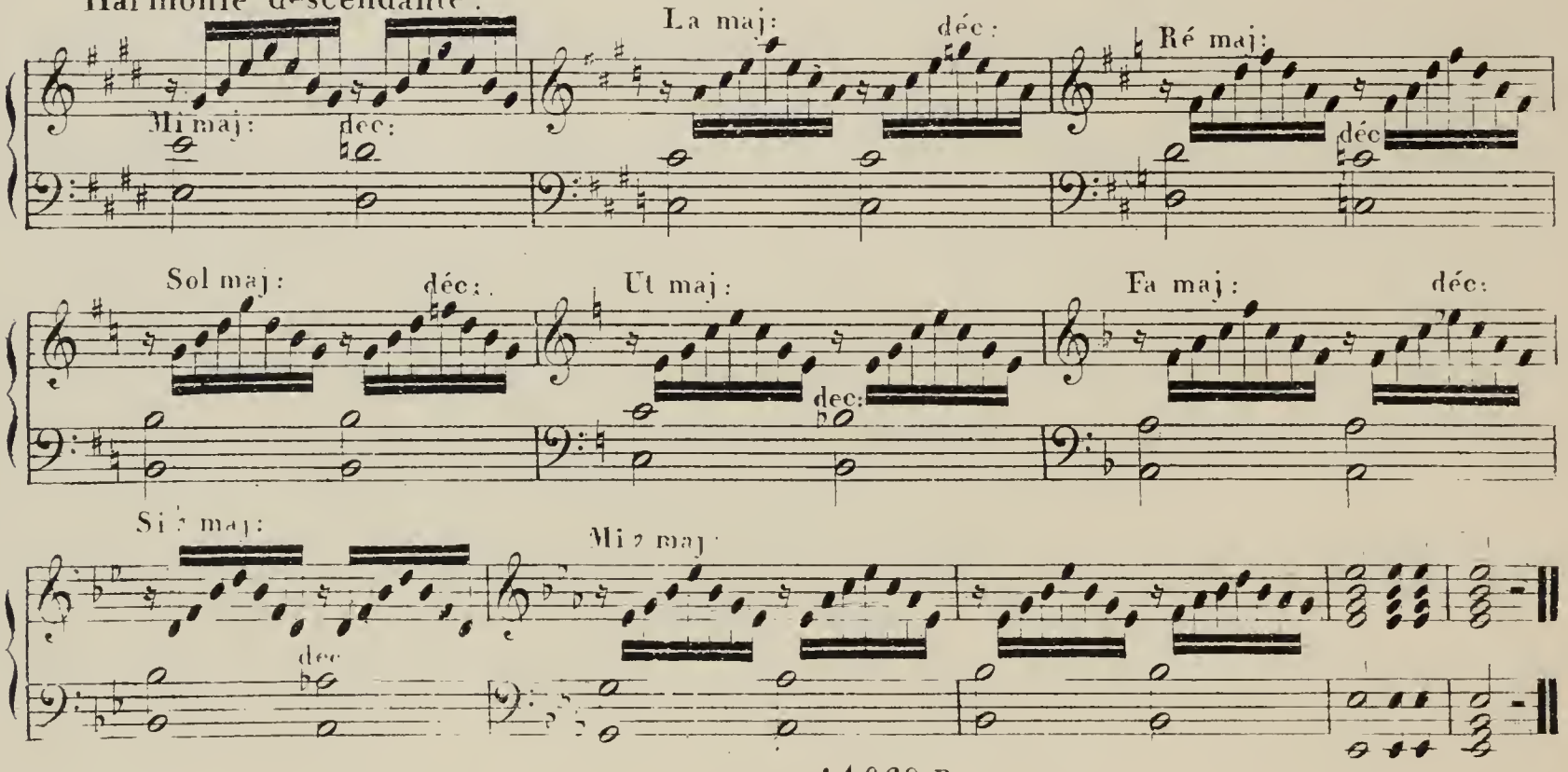
Signification des abréviations dont on se sert pour la musique de harpe et qui se trouvent dans cette étude.

ac:	fix:	dec:	ot:	d'av:	P:
accrochez,	fixez,	décrochez,	otez,	d'avance,	pédales

Harmonie montante.



Harmonie descendante.

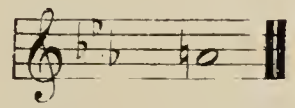


DE L'ACCORD DE LA HARPE.

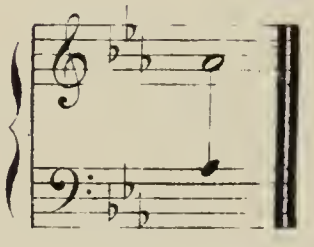
La harpe comme il a été dit s'accorde en MI bémol majeur

MANIERE DE PRENDRE LE TON.

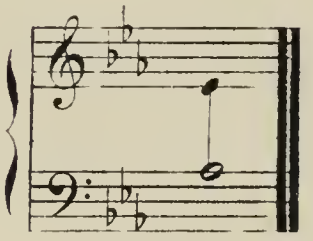
Lorsque pour prendre le ton, on se sert d'un diapason en acier, lequel ne donne que le LA naturel, on commence par accrocher la pédale du LA, ce qui donne LA bécare: on accorde ce LA naturel bien juste, en le prenant a la portée que j'indique dans l'exemple suivant et qui correspond au son du diapason

EXEMPLE  Il faut plusieurs fois sonner cette corde pour s'assurer de son extrême justesse avec le diapason; cela fait, on décroche la pédale, et par ce moyen on obtient le LA bémol.

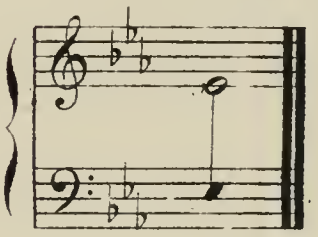
Ce LA ♭ s'accorde avec celui de l'octave au dessous, qui est indiqué par une note noire.

EXEMPLE. 

Quand on s'est assuré de la justesse de cet octave, on accorde la quinte qui est MI bémol d'après le LA bémol d'en bas.

EXEMPLE. 

Cette quinte une fois bien ajustée, accordez sur elle le MI ♭ qui est son octave en dessous.

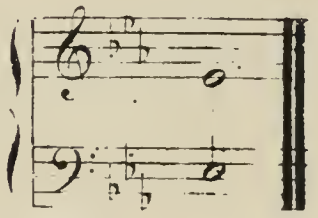
EXEMPLE. 

Alors vous avez obtenu l'octave du premier ton MI ♭ qui doit vous servir de point de départ pour tout le reste de l'accord de la harpe.

Il est assez rare qu'on ait besoin d'un diapason, attendu que le piano, le violon, le violoncelle, et enfin tous les instruments, peuvent donner le ton de MI ♭ et c'est d'après eux qu on s'accorde le plus ordinairement.

EXEMPLE

De l'octave de MI ♭ qu'on ajuste d'après le ton de MI ♭ donné par n'importe quel instrument

EXEMPLE 

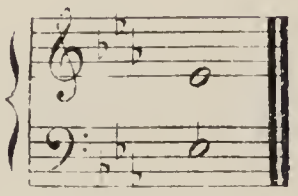
PARTITION POUR ACCORDER LA HARPE.

Cette partition se compose de trois accords, pris dans les huit notes de la gamme de MI bémol au médium de l'instrument

Quand on est bien convaincu de la justesse de l'octave de MI bémol indiqué dans l'exemple ci dessous, on commence le premier accord.

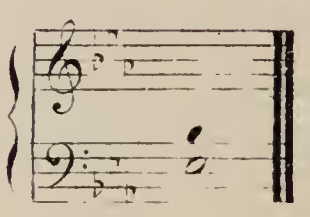
PREMIER ACCORD.

EXEMPLE 1.er



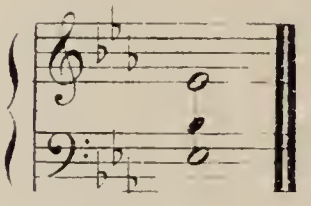
On ajuste la quinte indiquée par la note noire d'après la note blanche qui donne le premier son MI ♭ déjà ajusté

EXEMPLE.



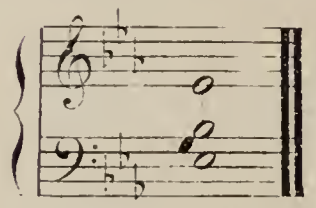
Après avoir bien ajusté cette quinte, on la compare avec l'octave du MI

EXEMPLE.



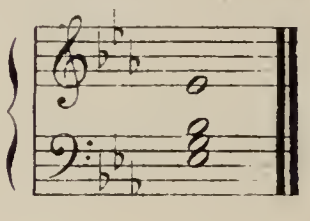
Cette quinte étant bien ajustée avec les deux MI, on y joint le SOL qui est la tierce de l'accord.

EXEMPLE.



Lorsque cette tierce est bien ajustée avec les trois notes blanches, qui forment le complément de l'accord, on sonne les quatre sons ensemble, afin de s'assurer s'ils sont bien d'accord entr'eux.

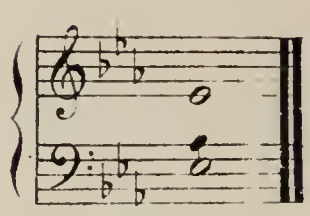
EXEMPLE.



SECOND ACCORD.

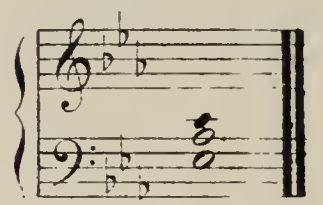
Pour ce second accord on reprend l'octave de MI ♭ du premier exemple auquel on ajuste la quarte qui est le LA.

EXEMPLE.



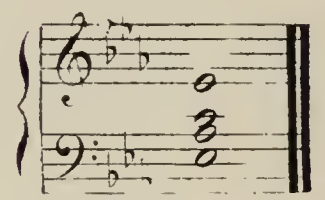
Ce LA étant bien ajusté, on y joint la sixte qui est UT lequel UT on ajuste sur le LA et le M.

EXEMPLE.



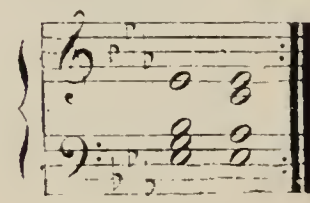
Lorsque cette sixte est bien ajustée, on y joint l'octave qui est le MI supérieur; on sonne alors ces quatre sons afin de les comparer entr'eux

EXEMPLE.



Quand on s'est bien assuré de la parfaite justesse de ces quatre sons, on compare ce second accord avec le premier, en les sonnant alternativement plusieurs fois

EXEMPLE du 1.er et 2.d Accord

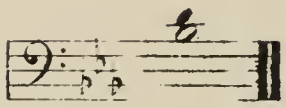


TROISIEME ACCORD

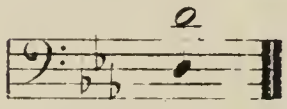
Il reste donc deux cordes à accorder de la partition de l'octave du médium.

Pour ce troisième accord, il faut prendre le SI ♭ qui fait partie du premier accord, et qui doit être bien juste

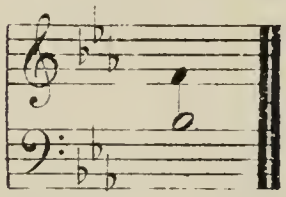
Sur ce SI ♭ on ajuste le RE qui en est la tierce. EXEMPLE.



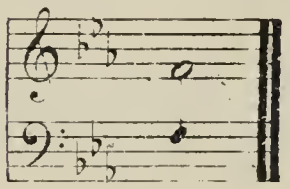
Quand le RÉ est bien ajusté, on ajuste sur lui le RÉ de son octave qui est en dessous. EXEMPLE.



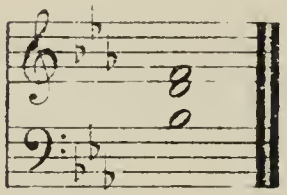
Quand cet octave est bien ajusté, on reprend le 1.er SI ♭ sur lequel on a ajuste le FA qui en fait la quinte. EXEMPLE.



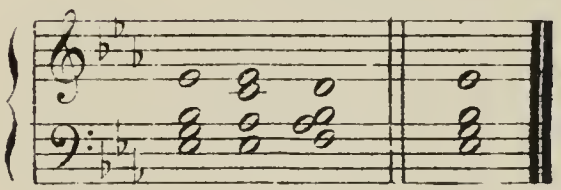
Quand cette quinte est bien ajustée, on ajuste sur elle le FA d'en bas qui fait son octave EXEMPLE.



Quand cet octave est bien ajusté, on sonne l'accord entier, afin de pouvoir comparer les sons entr'eux. EXEMPLE.

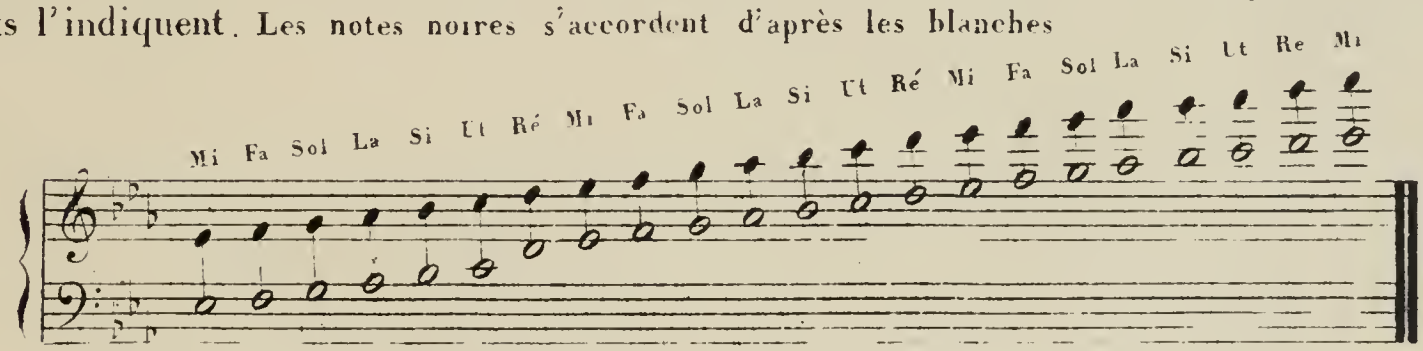


Ces trois accords forment le complément de la partition, et pour s'assurer qu'elle est bien faite, on sonne alors ces trois accords alternativement EXEMPLE.

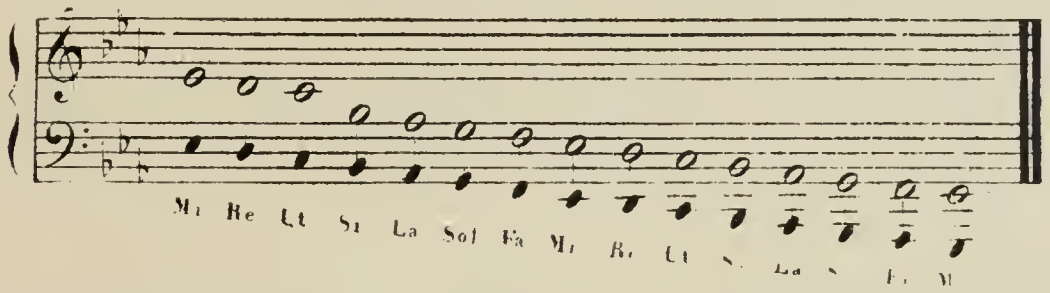


Lorsque cette partition est parfaitement juste, c'est d'après elle qu'on ajuste par octaves diatoniques, toutes les cordes qui lui sont superieures où inférieures, ainsi que les exemples suivants l'indiquent. Les notes noires s'accordent d'après les blanches

EXEMPLE des cordes Diatoniques en montant.



EXEMPLE des cordes Diatoniques en descendant.



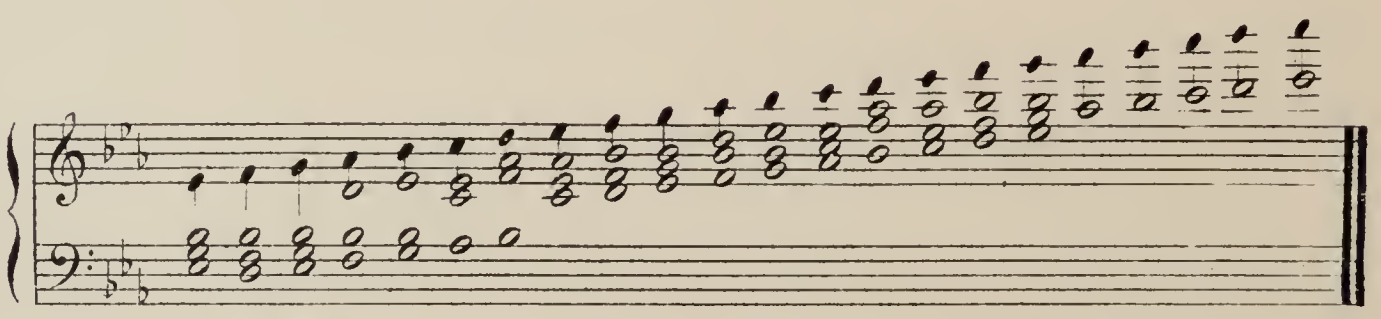
Quand on aura ainsi parcouru toute l'etendue de l'instrument, il se pourra que, pendant la durée du travail, il se soit dérangé quelques cordes nouvellement mises à la harpe. il est bon alors de faire une nouvelle épreuve de son accord pour s'en assurer.

Cette seconde épreuve consiste à sonner quatre cordes à la fois, afin d'harmoniser chaque son; alors l'oreille déjà exercée, s'appercevra facilement des petites variations que les cordes auraient pu éprouver, et donnera le moyen de les remettre en rapport de justesse les unes avec les autres

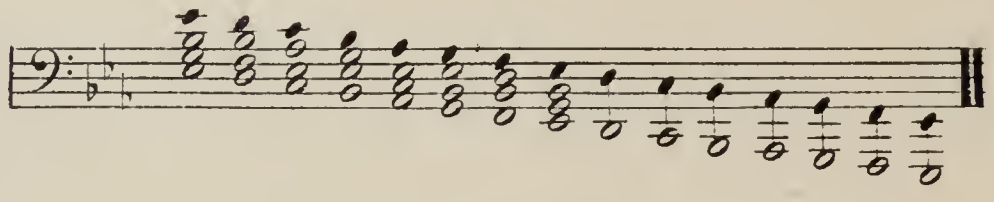
Comme il a été dit, on ne doit accorder que d'après la vibration de la corde, ce qui oblige celui qui veut bien accorder sa harpe, d'y porter toute son attention et de le faire en silence .

Nota.. Comme on le verra dans les exemples suivants, les cordes les plus aigües et celles les plus graves, s'accordent seulement à l'octave .

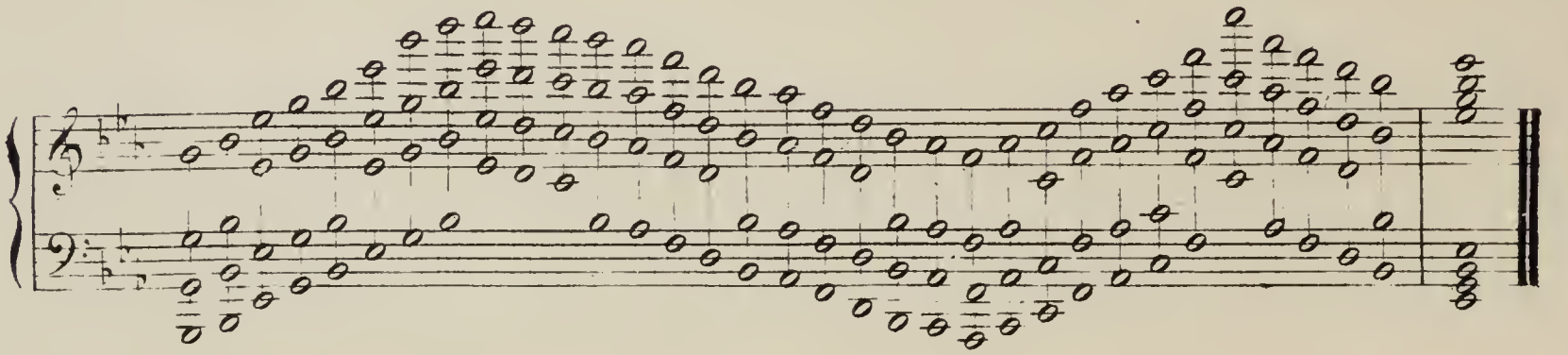
EXEMPLE des Sons harmonisés en montant.



Le même exemple en descendant.



Après cette seconde épreuve de l'accord, il y a encore une troisième épreuve à faire, qui consiste à s'assurer si les octaves aigüs sont bien en rapport avec les octaves graves; ce dont on se convaincra par l'exemple suivant, qui comprend toute l'étendue de la harpe .



Lorsque ces trois épreuves seront faites, la harpe doit se trouver parfaitement accordée, le plus ou le moins de justesse qu'elle aura tient à l'oreille plus ou moins exercée.

C'est pourquoi je recommande la plus grande attention dans une étude si importante, qui a pour but la justesse de l'oreille et le parfait accord de l'instrument. L'habitude est tout quand elle est prise, ce qui parait compliqué devient la chose la plus simple et la plus prompte à exécuter

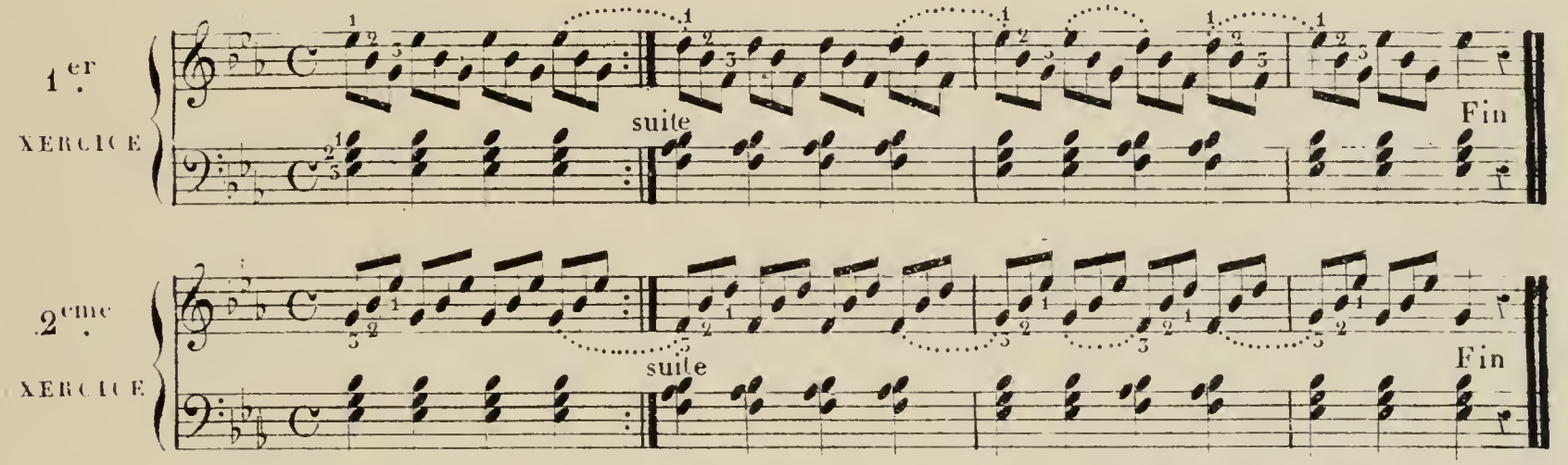
EXERCICES

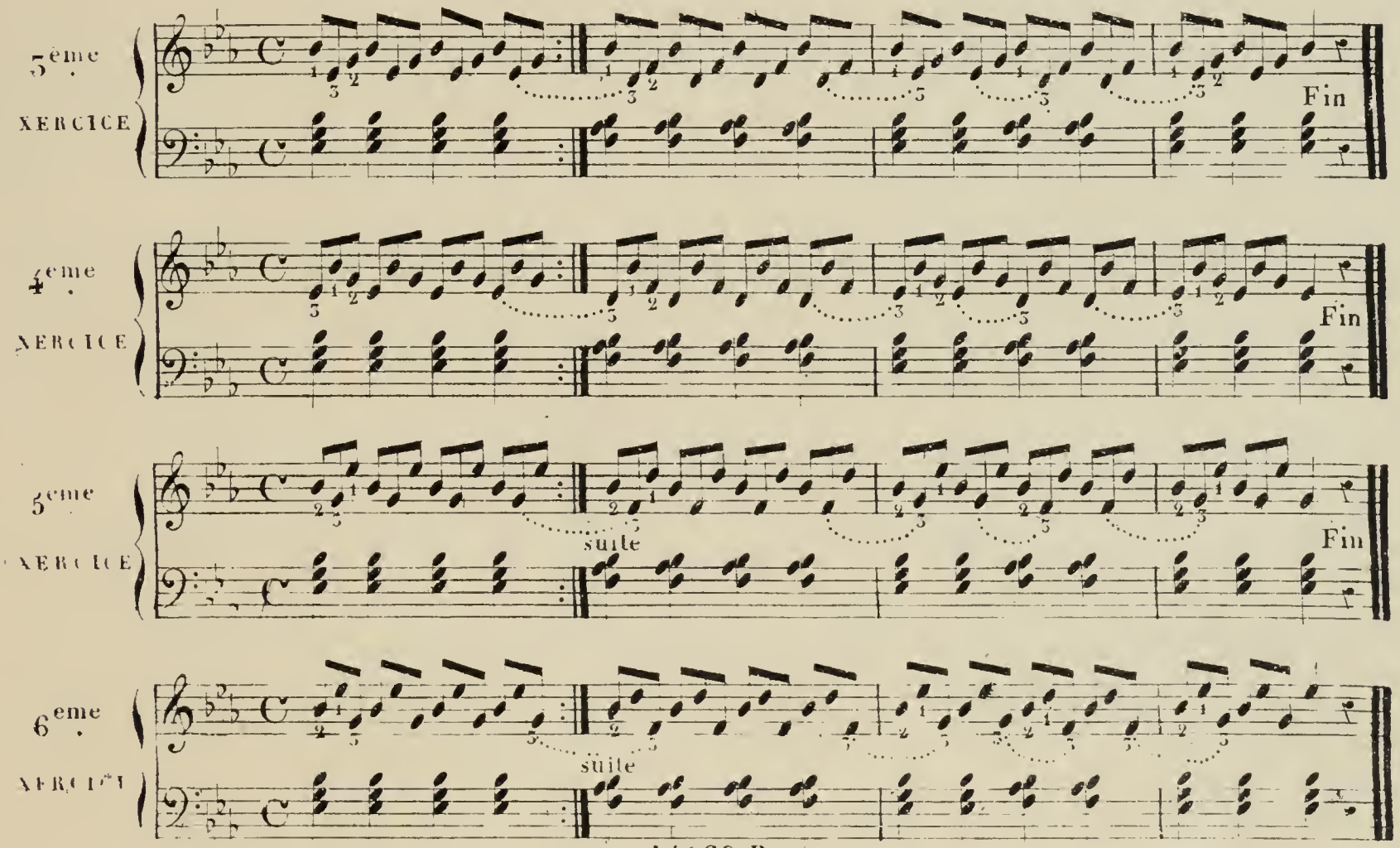
Sur différents Triolets, commençant par les différents doigts de la main droite.

Dans les morceaux de musique d'ensemble, ces Triolets étant employés comme accompagnement ils se trouvent souvent du ressort des deux mains; il faut donc les étudier sous ces divers rapports

1.mo De la main droite avec l'accompagnement de la basse, sous le rapport de l'égalité et de l'ensemble des deux mains.

2.do à l'unisson des deux mains, en donnant à la main gauche l'octave au dessous de la droite, et pour bien les étudier, il faut s'exercer de ces deux manières: d'abord sur la première mesure qui est doublement barrée, et dès qu'on se sentira la souplesse que donne l'habitude, on abordera les mesures suivantes qui offrent une difficulté de plus, occasionnée par les changements de positions

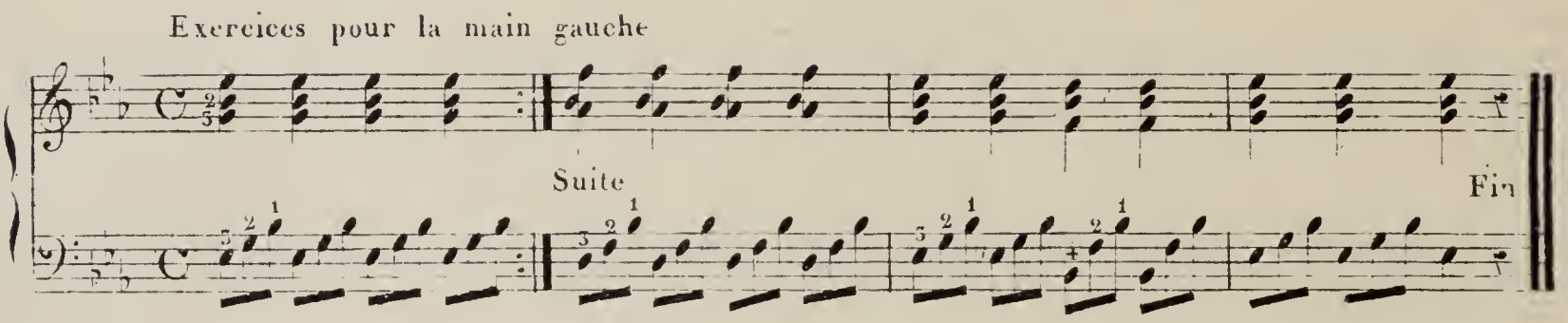




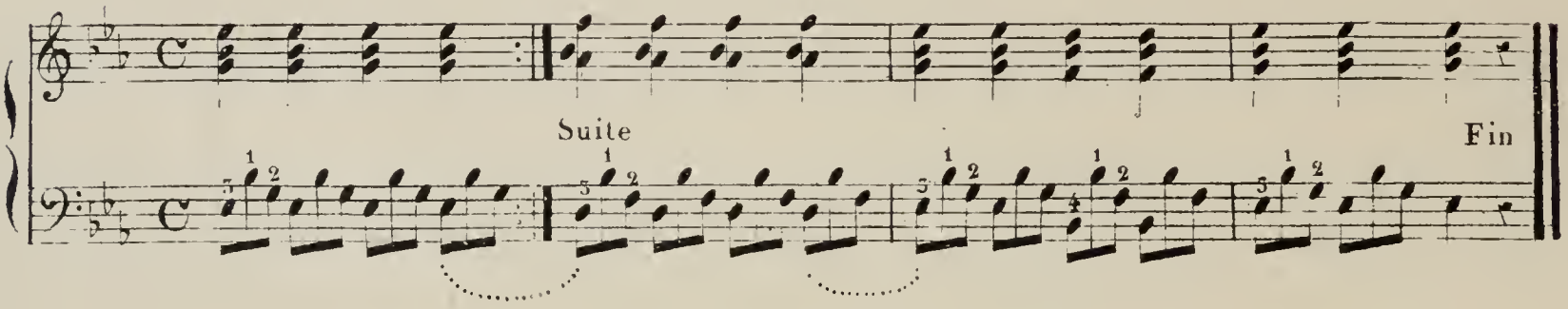
EXERCICES DE TRIOLETS
formant basse pour la main gauche.

Le son grave étant toujours celui qu'on doit entendre le premier pour caractériser les basses, il s'en suit que ces sortes d'accompagnements ont beaucoup moins de variété pour la main gauche que pour la main droite; c'est pourquoi je ne donne que deux exemples qu'on devra étudier d'après les mêmes principes indiqués pour la main droite.

1er. EXERCICE



2eme. EXERCICE

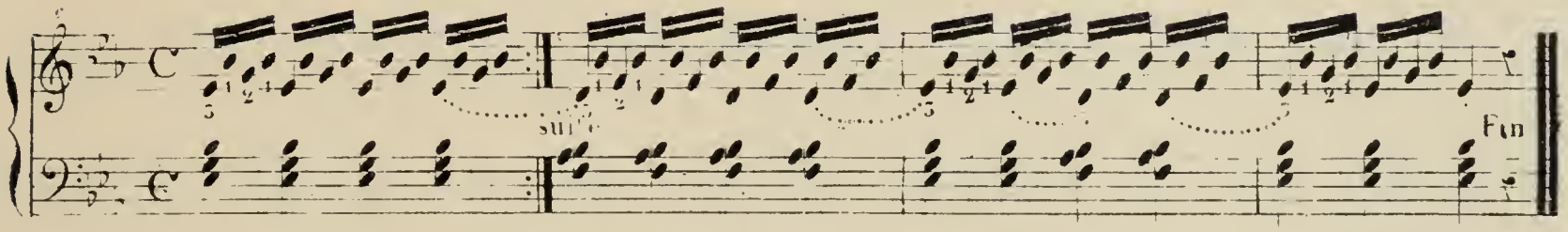


SIX EXERCICES

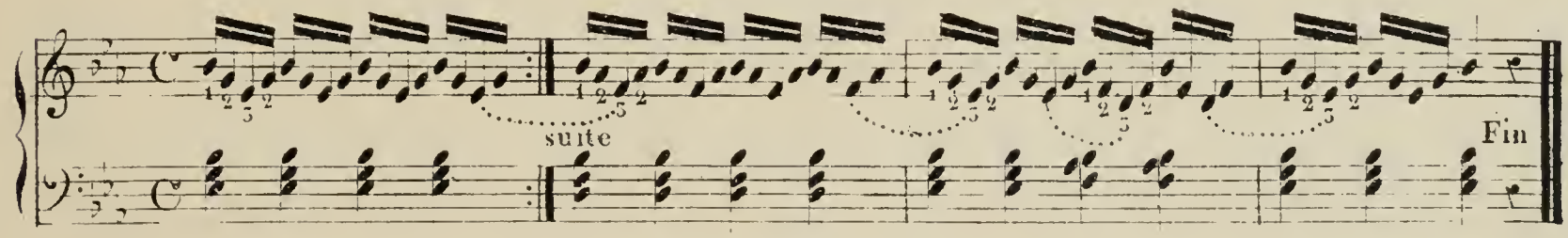
Sur differentes batteries simples pour la main droite, commençant alternativement, par le pouce, le seçond et le troisième doigts, ayant pour objet d'accoutumer à l'ensemble des deux mains et à lier entr'elles ces batteries. de même qu'il est dit relativement aux exercices de Triolets qui précèdent, on s'exercera d'abord sur la premiere mesure qui est doublement barrée, et lorsqu'on se sentira la souplesse que donne l'habitude,

on abordera les mesures suivantes, qui determinent chaque exercice, et dont la difficulté consiste dans les changements de positions

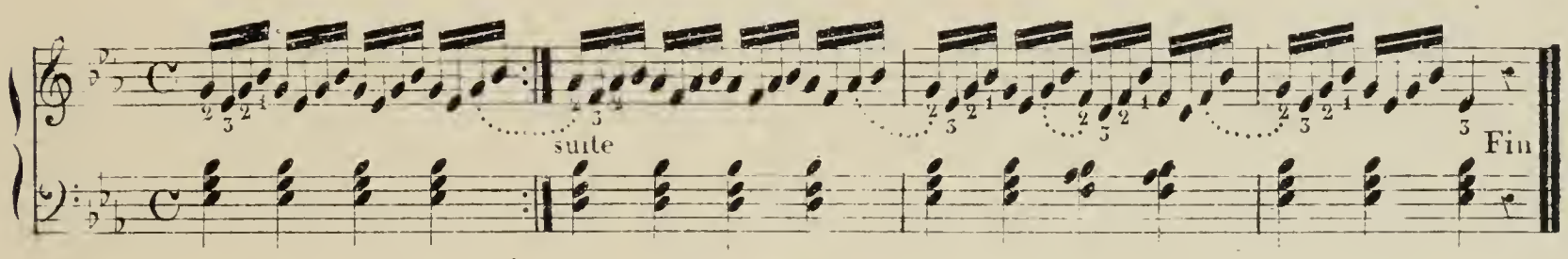
1er. EXERCICE



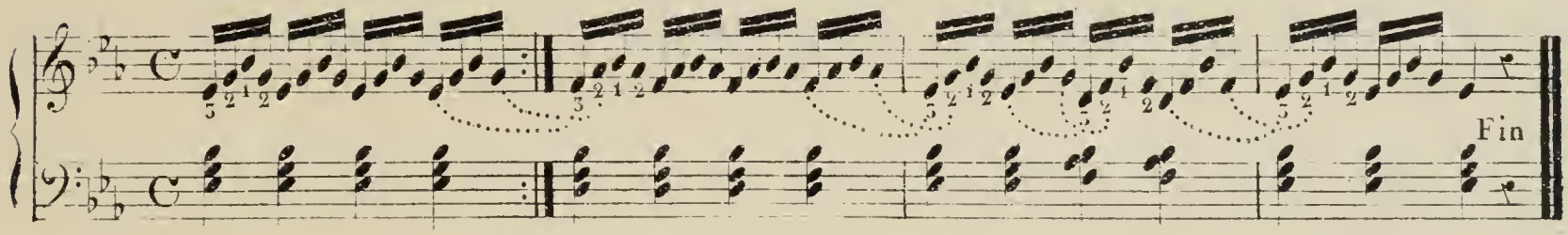
2eme. EXERCICE



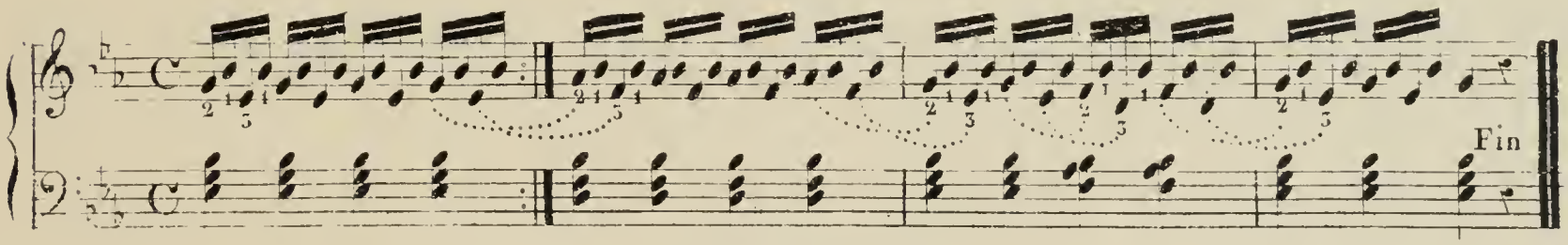
3eme. EXERCICE



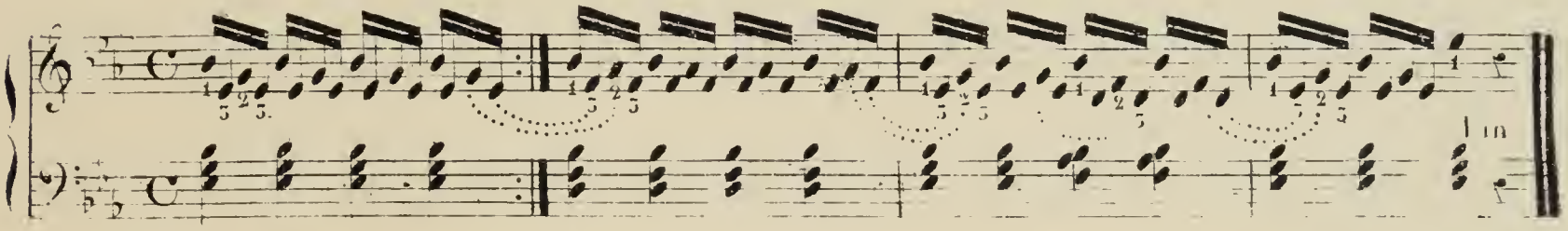
4eme. EXERCICE



5eme. EXERCICE



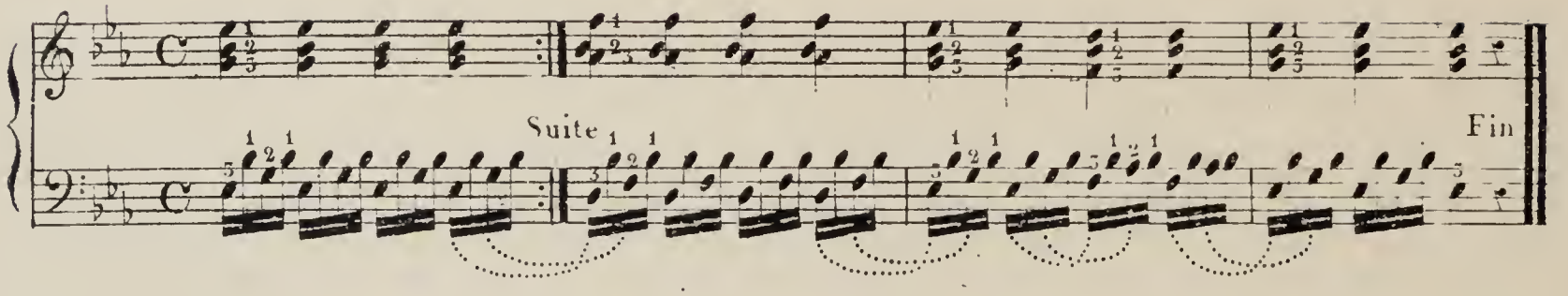
6eme. EXERCICE



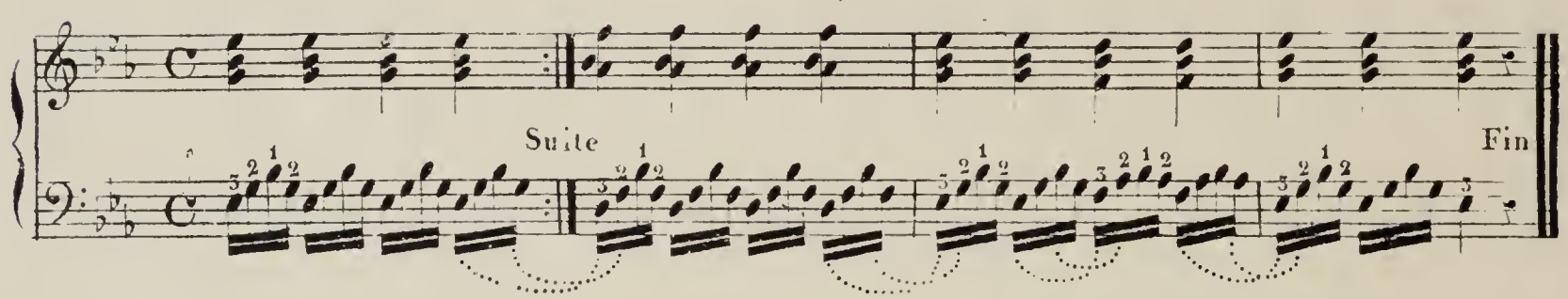
EXERCICES

de batteries simples pour la main gauche
et aux quelles s'adaptent les mêmes principes

1.er EXERCICE



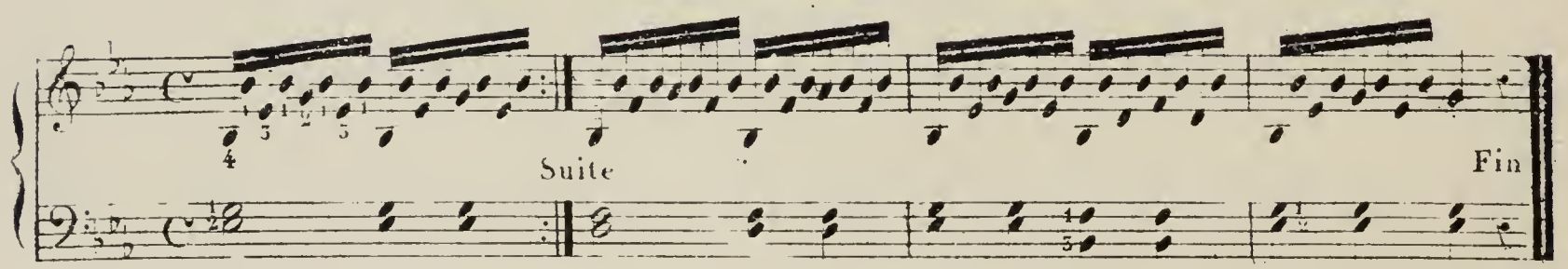
2.eme EXERCICE



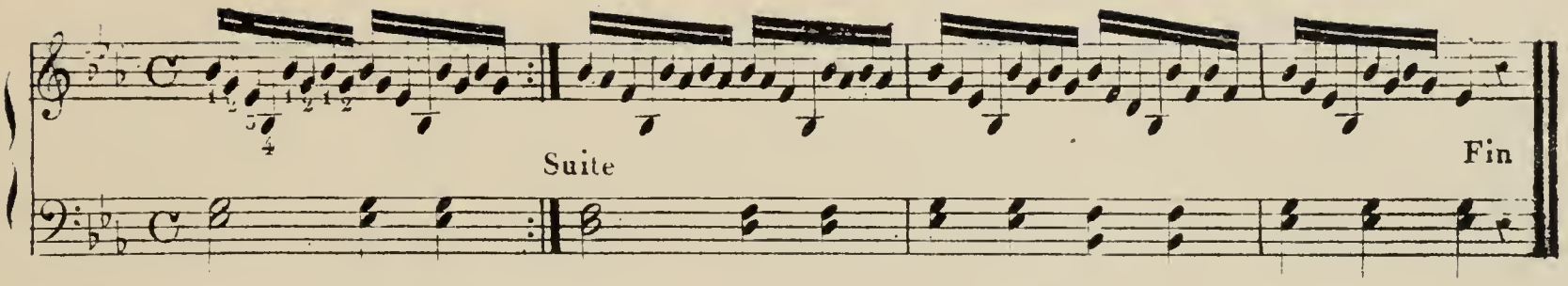
SIX EXERCICES

De différentes doubles batteries pour la main droite; exercices qui doivent conduire au même but, et qu'il faut étudier d'après les mêmes préceptes que les précédentes batteries qui sont simples.

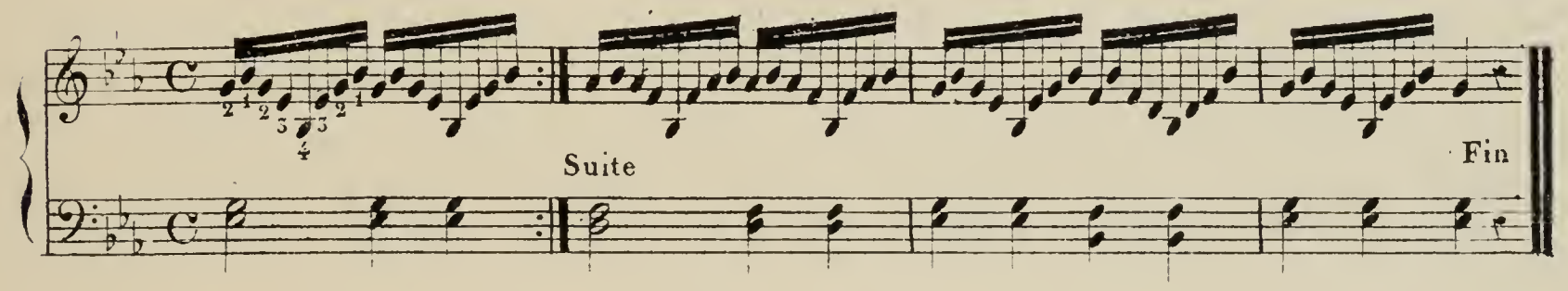
1.er EXERCICE



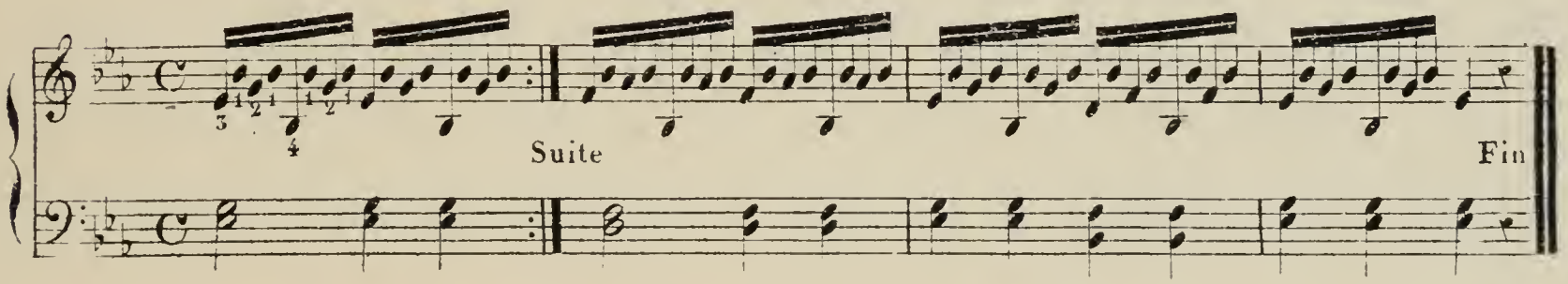
2ème. EXERCICE



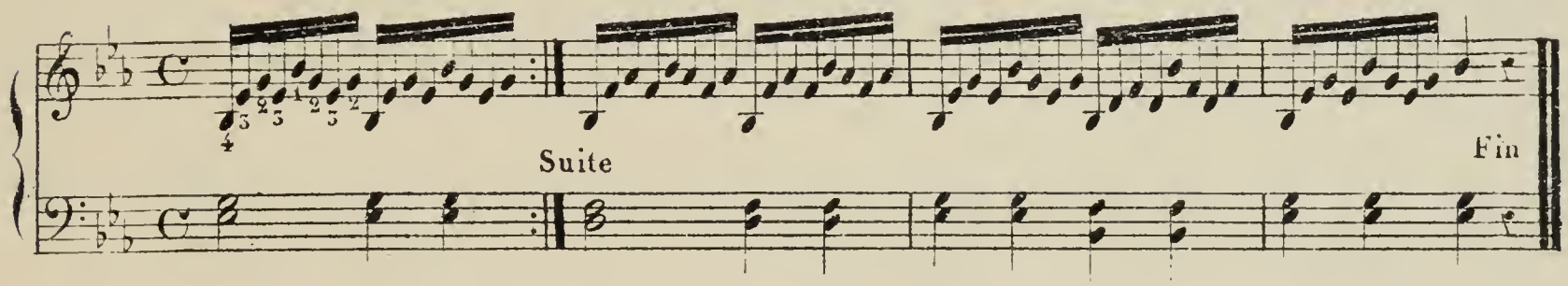
3ème. EXERCICE



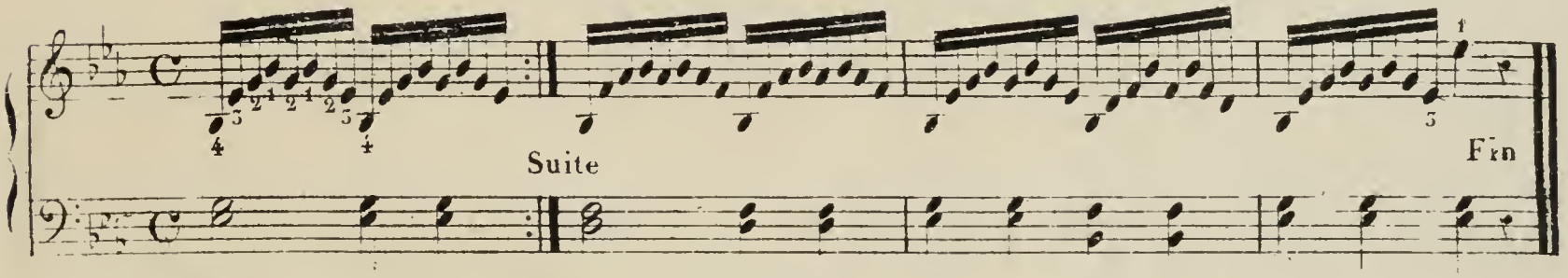
4ème. EXERCICE



5ème. EXERCICE

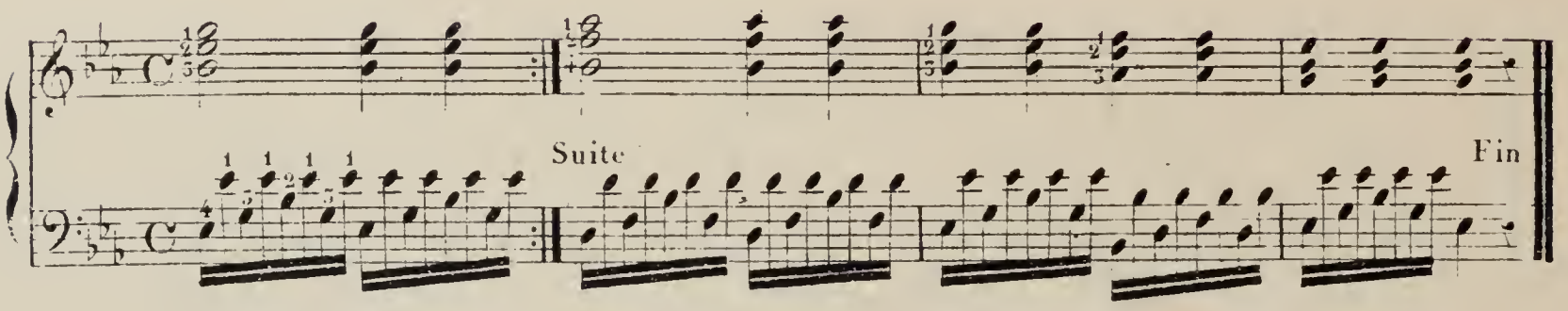


6ème. EXERCICE

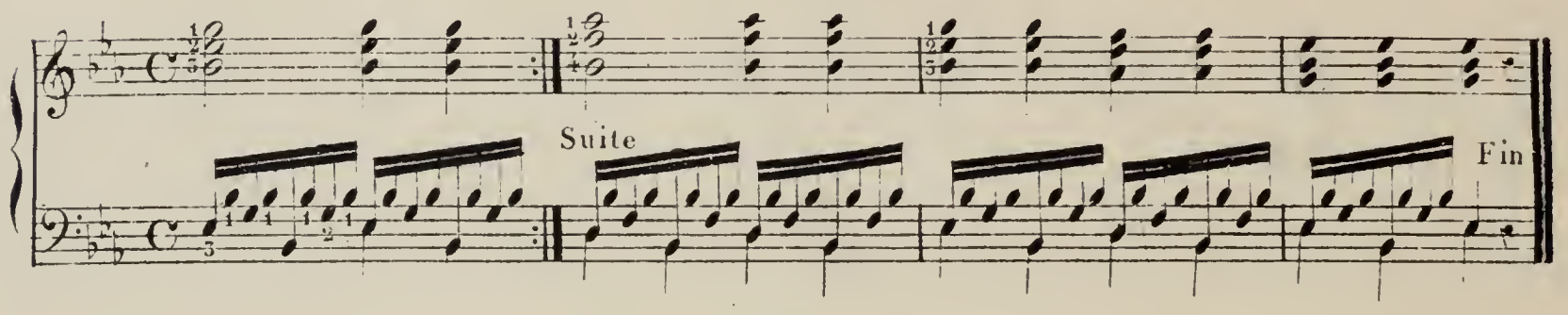


de doubles batteries différentes pour la main gauche, qui ont le même but que les précédentes, et qu'il faut étudier d'après les mêmes principes.

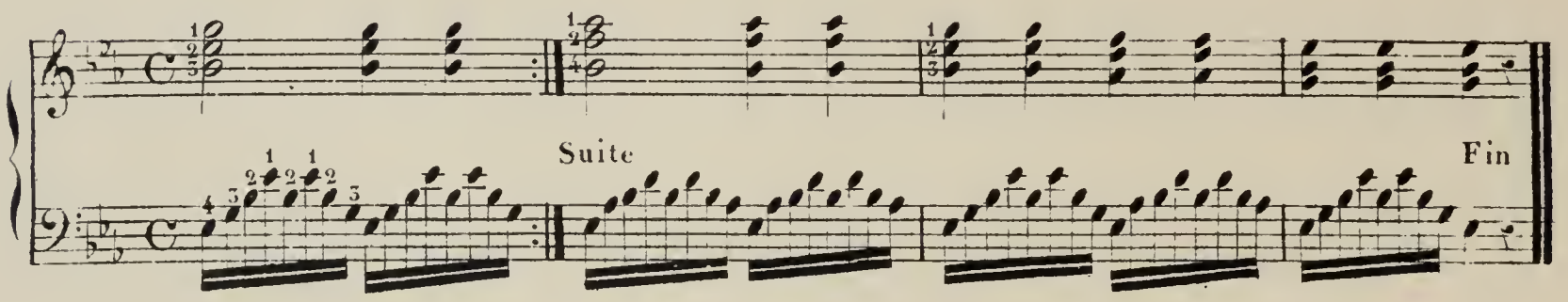
1.er EXERCICE



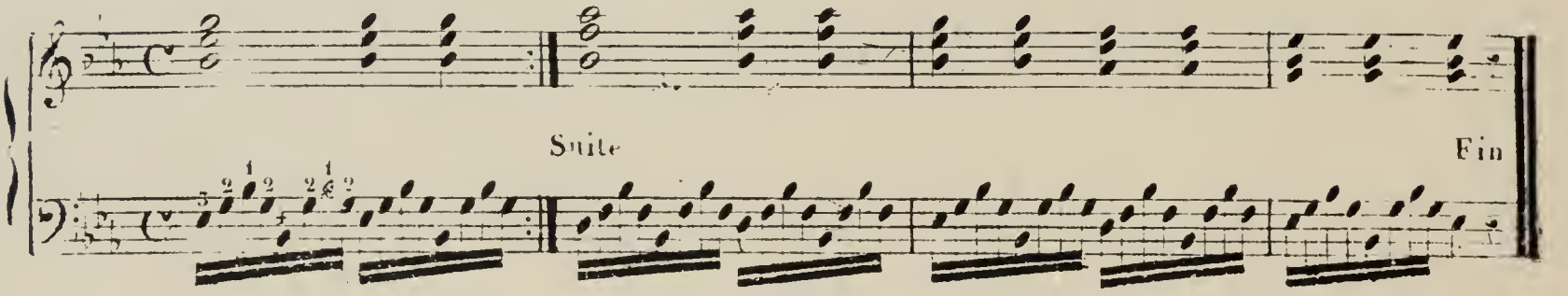
2.eme EXERCICE



3.eme EXERCICE



4.eme EXERCICE



AUTRE GENRE DE DOUBLES BATTERIES.

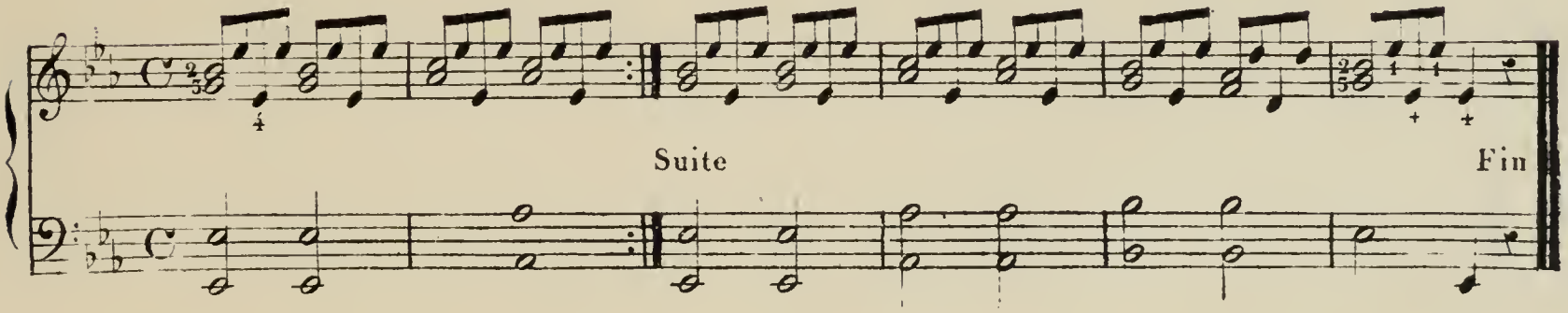
Convenant aux deux mains indistinctement

La difficulté de cet exercice, consiste à sonner bien ensemble la tierce par laquelle commence la batterie, avec les octaves de la basse: ces quatre sons n'en doivent faire qu'un.

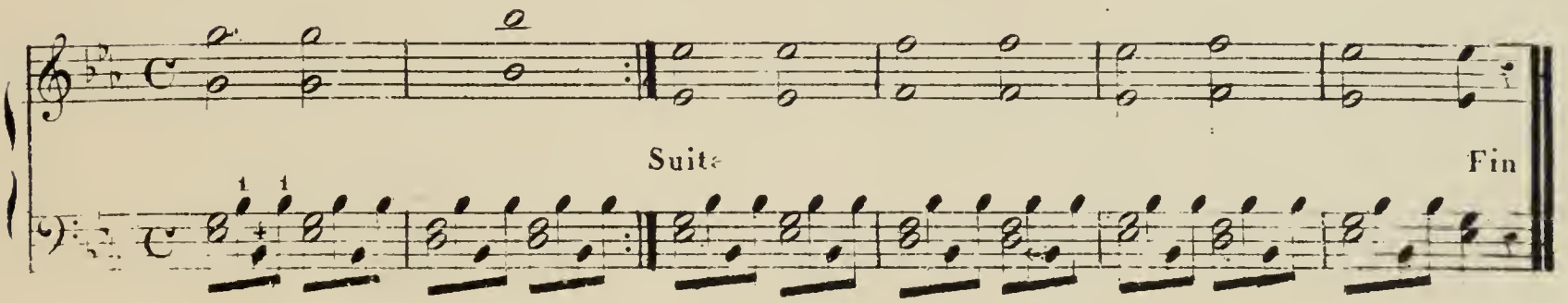
La tierce est écrite en blanche, non qu'elle ait plus de valeur que chacune des trois croches de la batterie, mais pour avertir qu'on doit la sonner assez fortement, pour que la vibration se prolonge pendant toute la durée du temps qu'elle marque.

La même observation s'applique à la main gauche.

EXERCICE POUR LA MAIN DROITE



LE MÊME EXERCICE POUR LA MAIN GAUCHE



DE LA CADENCE

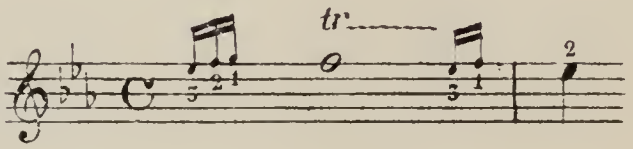
La Cadence étant une des parties les plus brillantes de l'exécution, elle en est aussi une des plus difficiles, il faut donc s'en occuper de bonne heure et en faire une étude particulière.

La Cadence sert ordinairement à la conclusion d'un trait brillant, et lui donne un éclat de plus.

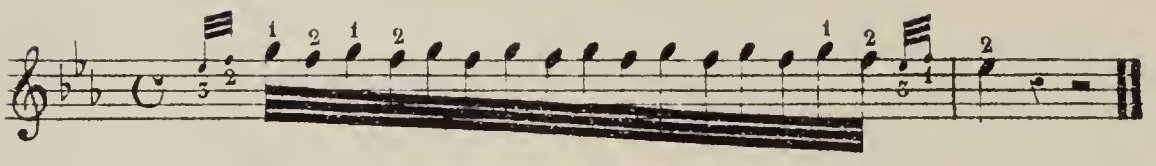
Dans l'espace d'une mesure, la Cadence n'est pas soumise à une quantité de notes déterminée; elle est d'autant plus brillante qu'elle est battue avec plus de vivacité.

On dit que la Cadence est battue, parceque la note superieure à celle sur la quelle cette Cadence est écrite, doit être battue sur l'autre.

EXEMPLE DE LA MANIERE D'ECRIRE LA CADENCE



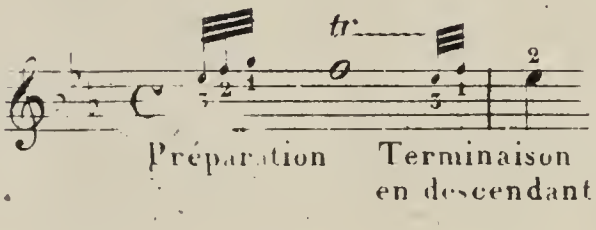
EXEMPLE DE LA MANIERE DE BATTRE LA CADENCE

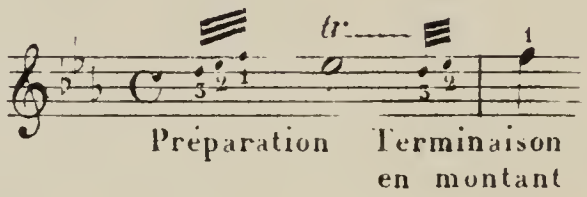


La Cadence sur la harpe ne se fait qu'avec deux doigts, le pouce, et l'index; les autres doigts ne sont pas susceptibles de la faire.

Les Cadences ont toutes une préparation et une terminaison qui sont indiquées par des petites notes.

La préparation est invariable. Les terminaisons varient, selon que la Cadence se resout en montant ou en descendant.

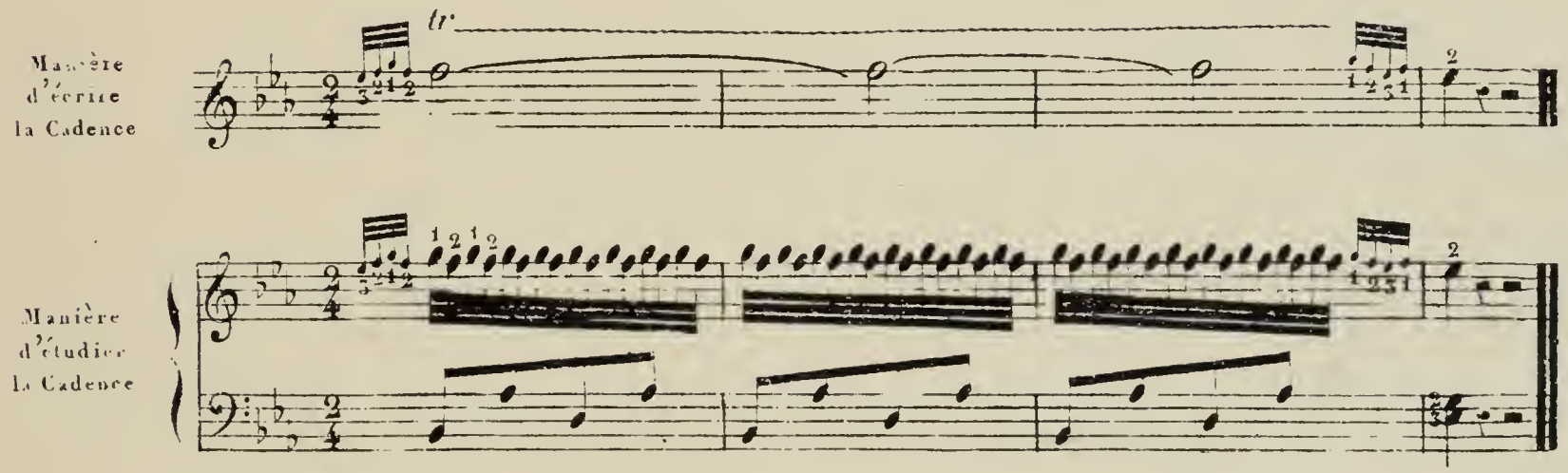




Pour bien se former à la Cadence, il est nécessaire de la commencer doucement et lentement, d'en augmenter par degré la vitesse et la force, autant que le permet à l'élève la souplesse de son poignet, et de la continuer tant qu'il n'éprouvera dans le bras ou le poignet aucun sentiment de fatigue ou de roideur; le pouce doit être placé haut sur la corde superièure, et en pressant cette corde s'échapper en dehors sans ployer la première phalange.

L index au contraire doit se placer un peu bas, et tirer à soi la corde et s'échapper: du reste, il ne faut pas que ces deux doigts fassent de trop grands mouvements.

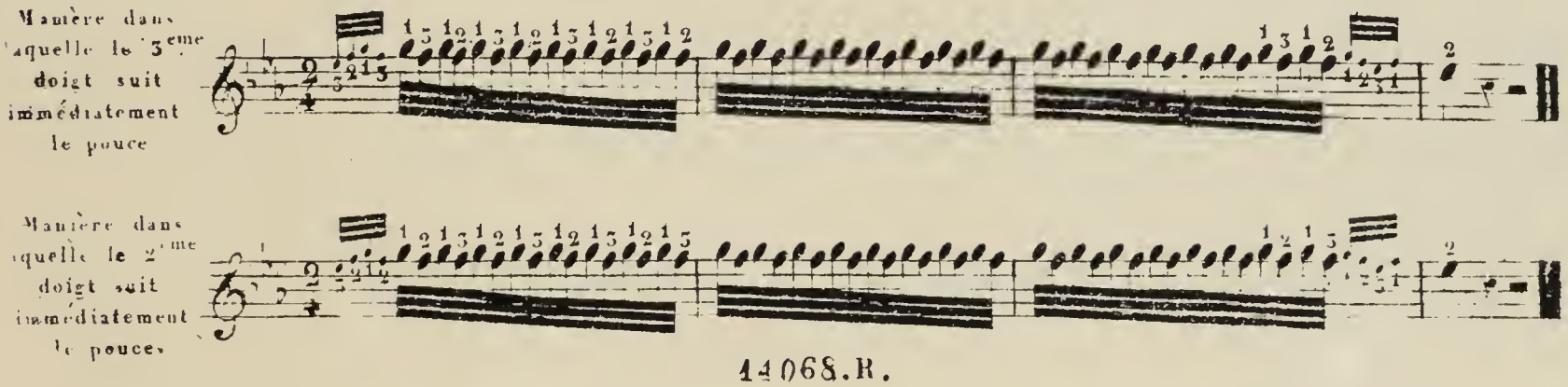
EXEMPLE



Quelque vitesse que l'on mette dans le battement de cette cadence, même en doublant la quantité des notes, il ne faut ni ralentir le mouvement de la basse, ni altérer en rien la mesure.

Il y a une autre manière de faire la Cadence: On la fait avec trois doigts: dans ce cas elle est moins difficile, mais elle est moins brillante, le changement des doigts sur la même corde occasionne un sautillement désagréable, qui ôte aux battements l'égalité, la rapidité, l'éclat qui en font le charme.

EXEMPLE d'une Cadence à trois doigts avec deux doigtes differents.



DU DOIGTÉ.

Le doigté à la harpe est simple, on ne se sert, à chaque main, que de quatre doigts. Les deux mains comportent le même doigté.

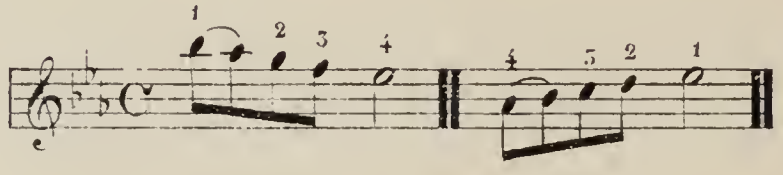
Le même doigté convient aux gammes, aux arpeggio, aux cadences, enfin, à tous les passages indistinctement dans quelque ton qu'ils soient.

C'est par cette raison, que le petit doigt devient inutile, d'autant mieux qu'étant naturellement trop court, il ferait faire à la main des contorsions qu'il faut éviter et qui nuiraient à la belle qualité du son, laquelle dépend uniquement de la bonne position des mains.

Il est cependant des cas où l'emploi du petit doigt paraîtrait nécessaire, c'est celui où il se trouve cinq notes de suite, mais on y supplée par le coulé du pouce, en descendant, où par celui du quatrième, doigt en montant.

Les coulés sont indiqués dans la musique par ce signe ⁀ , ⁀ .

EXEMPLE.



C'est de la perfection du doigté que résulte celle de l'exécution, quelque simple qu'il soit, il offre des variétés infinies.

Afin de donner de l'élégance au jeu, il est quelque fois nécessaire d'exécuter les mêmes passages par des doigtés différents. J'ajoute que, presque toujours, cette différence de doigté, pour les mêmes passages, est rendue nécessaire par ce qui les précède et par ce qui les suit, d'où l'on voit l'extrême difficulté de poser pour le doigté des règles invariables.

Les exemples, exercices, études toutes doigtées, que je donne dans le cours de cet ouvrage, en apprendront plus sur ce point, que ce que j'en dirais maintenant.

Toute fois il est quelques règles dont il ne faut se départir, que dans les cas où elles seraient absolument impraticables.

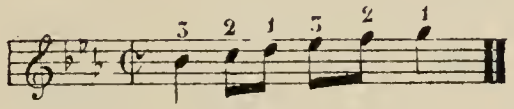
La 1.re est de ne pas faire sauter les mains, pour sonner du même doigt deux ou trois cordes.

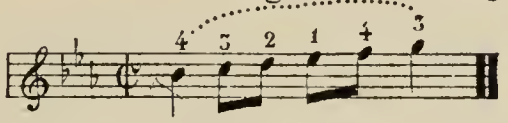
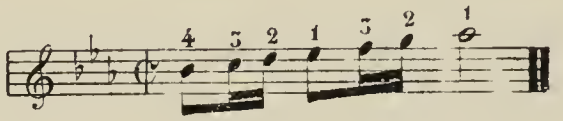
La 2.me est de terminer constamment avec le pouce les passages ascendants. quant aux passages descendants, il est indifférent de les terminer avec le 3.me ou le 4.me doigt.

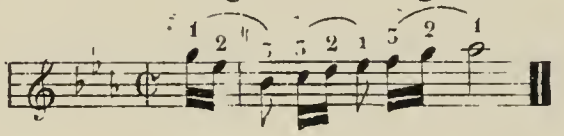
La 3.me règle est de diriger toujours les doigts sur les cordes, à quelque distance qu'elles soient, afin de les saisir par avance, et d'y trouver cette suite de points d'appui qui ne donnent à la main de la sécurité que pour en donner à l'âme de l'artiste, et lui permettre, même dans le trouble de la défiance ou de l'emportement de l'enthousiasme, de ne rien livrer au hasard, de rester maître de son jeu, et d'en gouverner à souhait les mouvements, en leur conservant toute la sûreté, toute la grâce, et toute la chaleur d'une belle execution.

La 4me régle est de calculer d'un coup d'oeil le nombre de notes dont se compose un passage, afin de suivre la quantité de doigts nécessaires.

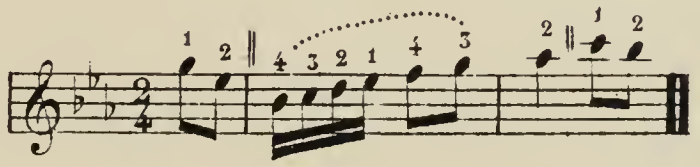
Je veux dire que s'il y a six, sept, huit ou dix notes qui se suivent, comme, par exemple

N.° 1.  Vous employez deux fois trois doigts, plutôt que quatre et deux doigts, car, supposez que vous doigtiez, comme il suit :

N.° 2.  ce doigté serait mauvais. Si, au contraire, ce passage avait une autre physonomie, et qu'en même temps, il eût une note de plus, le doigté changerait, il serait comme dans cet exemple : 

si ce passage était précédé comme de la manière suivante, le doigté changerait encore, et il faudrait lui substituer le suivant : 

Cet exemple offre une des exceptions au précepte général, de ne pas faire deux notes d'un même doigt, ces deux notes sont désignées par ce signe o o, qui est relatif au troisième doigt; mais on verra que les deux notes en plus qui précèdent les sept qui sont diatoniques, donnent un autre aspect à ce passage, le divisent en trois petites phrases séparées par un repos de la valeur d'une croche, lequel repos donne à la main le temps de se replacer par le même doigt sur la phrase suivante, et sans la moindre difficulté.

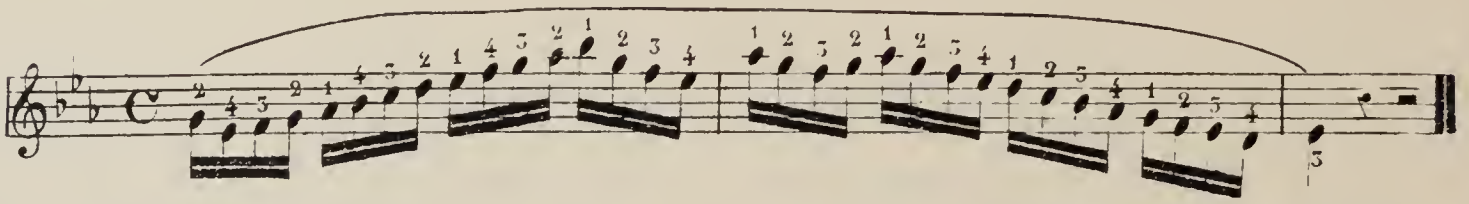
AUTRE EXEMPLE 

Comparez ce dernier doigté avec celui du 2me exemple; à l'égard des six notes, ils n'en font qu'un: mais dans le premier cas, il est mauvais, on l'a vu, et devient bon dans le second, à cause des notes qui précèdent et de celles qui suivent; ici, en effet, la main ne quitte jamais l'instrument, elle y tient toujours par un doigt ou par l'autre, elle y trouve cet appui qui lui donne la sûreté necessaire, et dont les préceptes proposés jusqu'ici offrent si peu d'exemples.

DES LIAISONS SOUS LE RAPPORT DU DOIGTÉ.

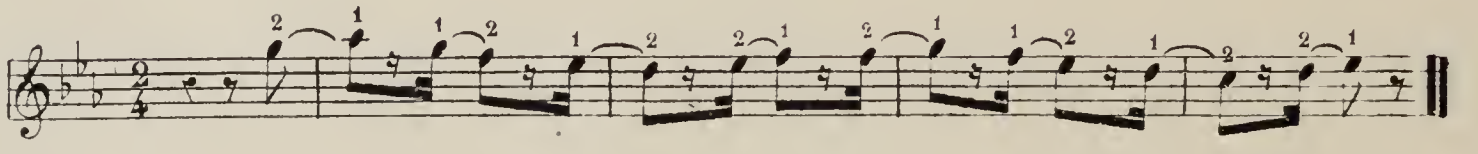
Les liaisons ont plusieurs significations et s'emploient de différentes manières, quand elles embrassent un passage tout entier, elles indiquent que ce passage doit être joué très également, ce qu'on n'obtient que par un bon doigté.

EXEMPLE



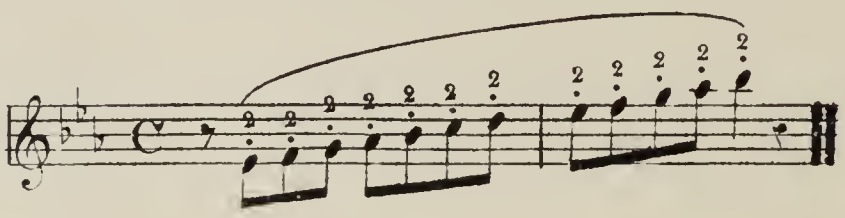
Lorsque des liaisons sont placées sur deux notes qui montent ou descendent de deux en deux, elles ont une autre signification elles ne sont placées ainsi dans l'exemple suivant, que pour faire sentir et détacher les petites phrases.

EXEMPLE



Quand, dans un passage diatonique ascendant, les notes sont surmontées d'un point et qu'une liaison l'embrasse dans toute son étendue, cette liaison indique de faire toutes ces notes du deuxième doigt, le seul qu'on emploie pour cette sorte de passage

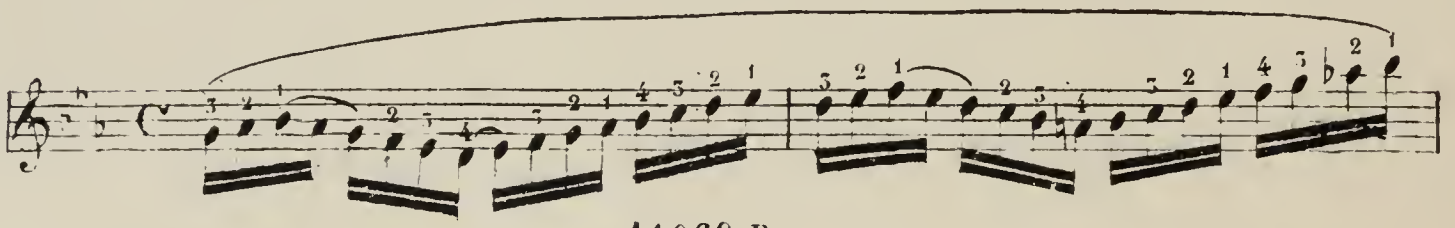
EXEMPLE

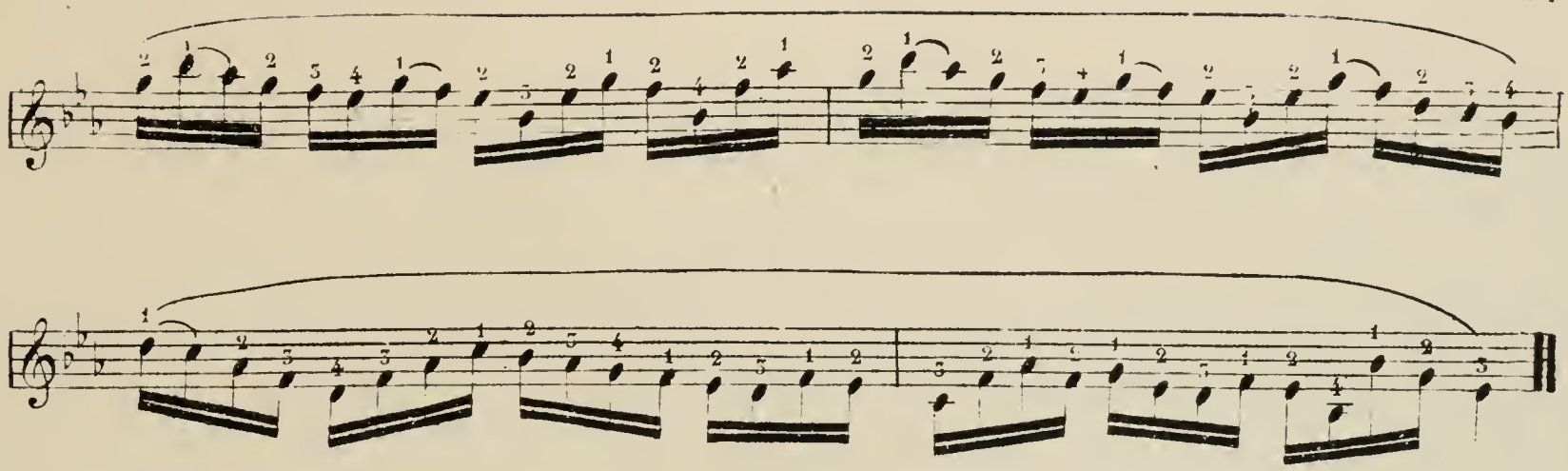


Comme je l'ai dit au commencement de cet article, on emploie une petite liaison pour les coulés du pouce et ceux du 4^{em}. doigt. Je donne ici l'exemple d'un trait qui exige une grande égalité d'exécution. Cet exemple en contient plusieurs autres sur la nécessite de couler trois notes du pouce. Ce genre de doigté convient, pour donner au jeu l'égalité que demande la liaison qui enveloppe le trait.

Les deux dernières mesures de ce même exemple, indiquent aussi la succession que doivent prendre les doigts, pour obtenir l'égalité prescrite par ces liaisons.

EXEMPLE





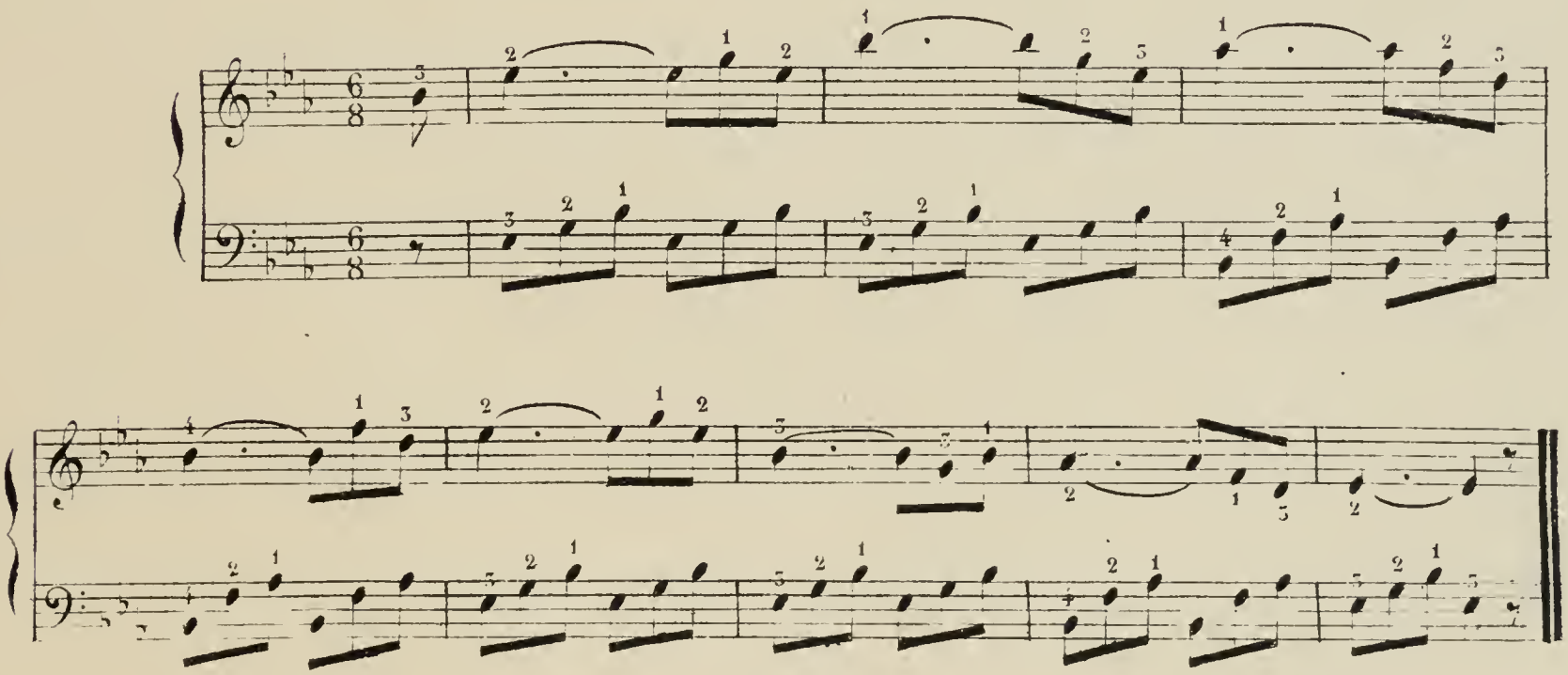
Pour prolonger un son à la harpe, il faut que le doigt se retire promptement de la corde qu'il vient d'agiter; contraire, en cela, au piano où le doigt se conserve sur la touche pendant la durée du son.

La liaison qui réunit les deux notes semblables dans le petit exemple suivant

indique que la 1re et la 2eme notes réunies ne doivent former qu'un seul son.

Cette petite liaison s'appelle vulgairement Syncope. Je donne ici une étude pour s'y exercer.

ETUDE DE LIAISONS FORMANT SYNCOPES.

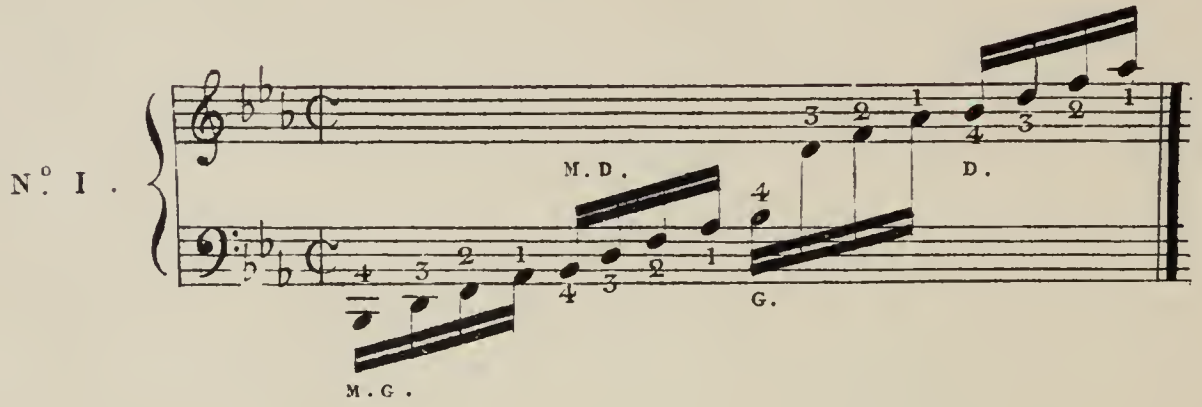


DES CROISÉS .

Le Croisé se fait de deux manières, ou en portant la main gauche au dessus de la main droite, pour lui faire faire une partie supérieure, ou en descendant la main droite au dessous de la main gauche, pour lui faire faire une partie plus grâve. Pour bien faire le croisé de la main gauche, il faut qu'elle se dirige vers la place qu'elle doit occuper de nouveau, pendant le travail même de la main droite, de manière qu'elle se trouve toute placée à l'instant où elle doit sonner les cordes .

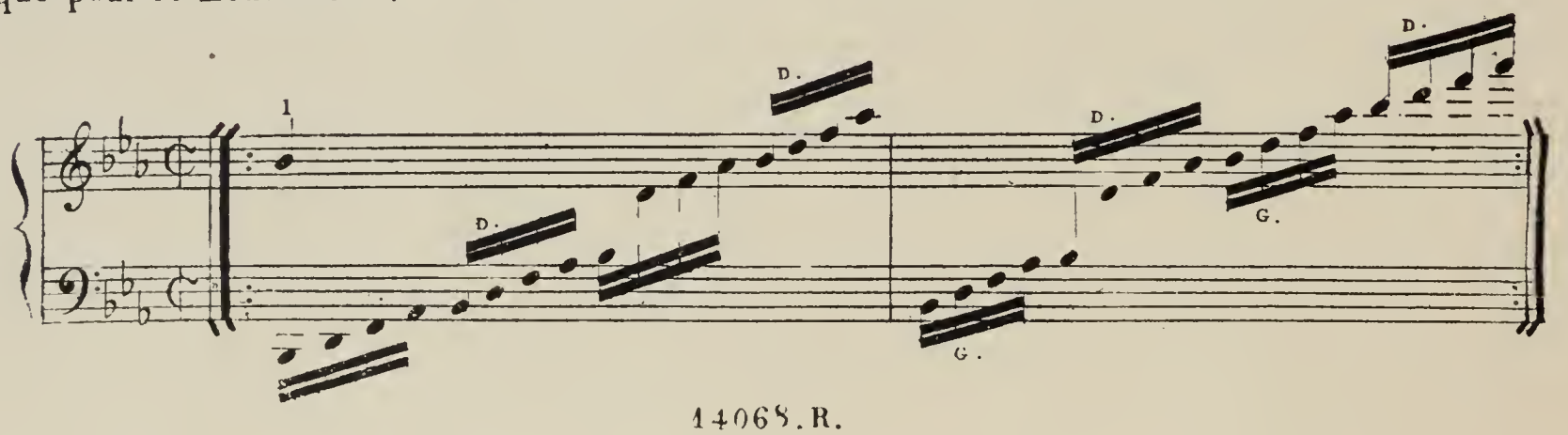
On doit en dire autant du croisé de la main droite, la quelle doit aller chercher sa nouvelle place pendant le travail de la gauche . Dans les mouvement un peu vifs, il faut que les mains se portent promptement, avec adresse et avec grace à l'endroit qui leur est destiné . Dans les passages croisés, on se sert souvent des deux lettres D et G: qui veulent dire: main droite et main gauche . Les notes, dont la queue est en bas, se font de la main gauche ; et celles, dont la queue est en haut, appartiennent à la main droite .

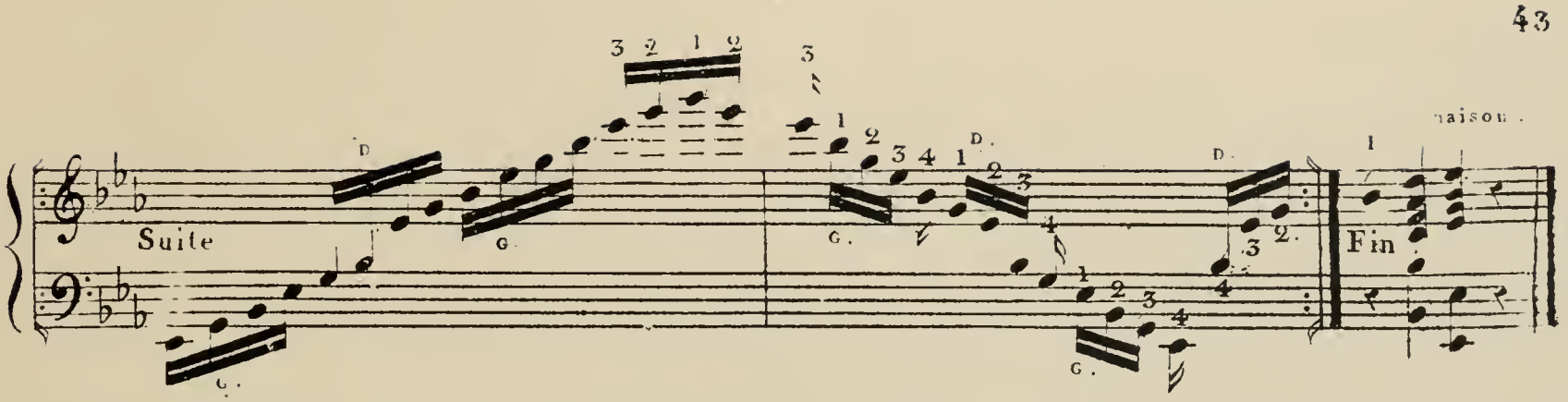
Croisés des deux mains .



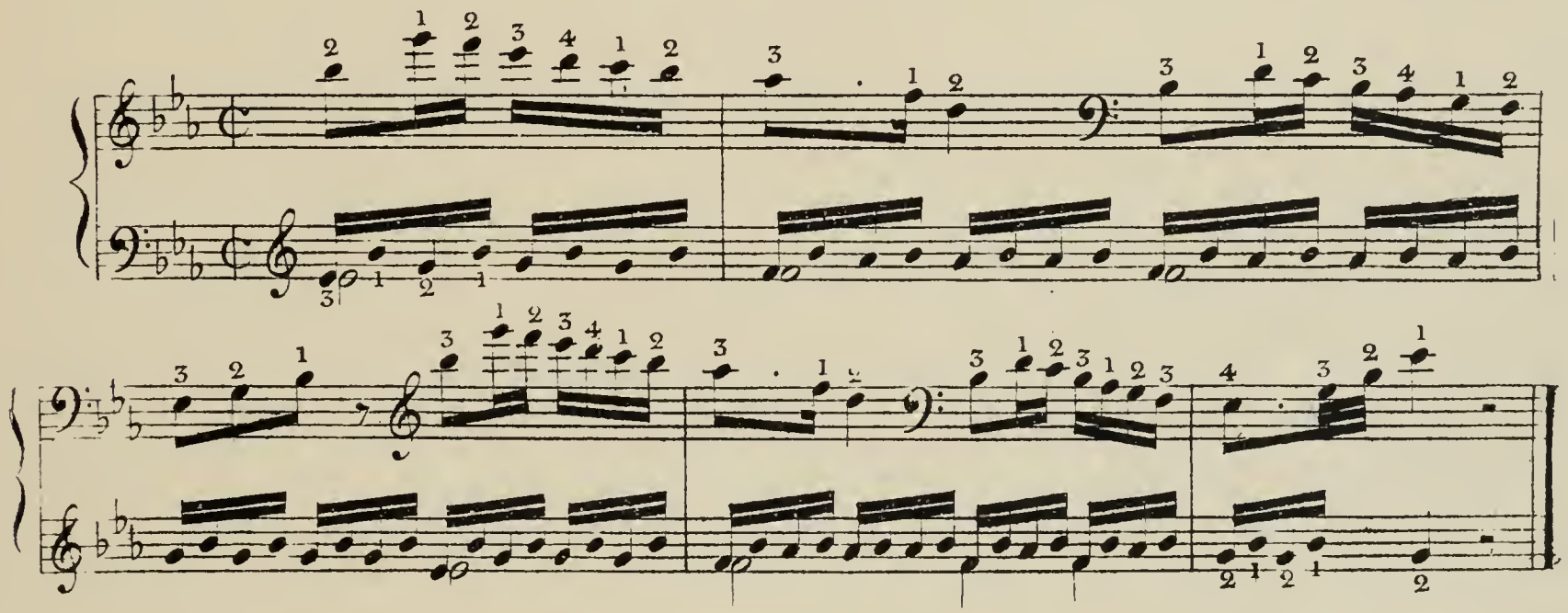
Exercice de Croisés

Que l'élève doit jouer plusieurs fois de suite en retournant de la fin au commencement, sans s'arrêter. il s'attachera surtout à y mettre le plus d'égalité possible, tant pour le son que pour le mouvement .

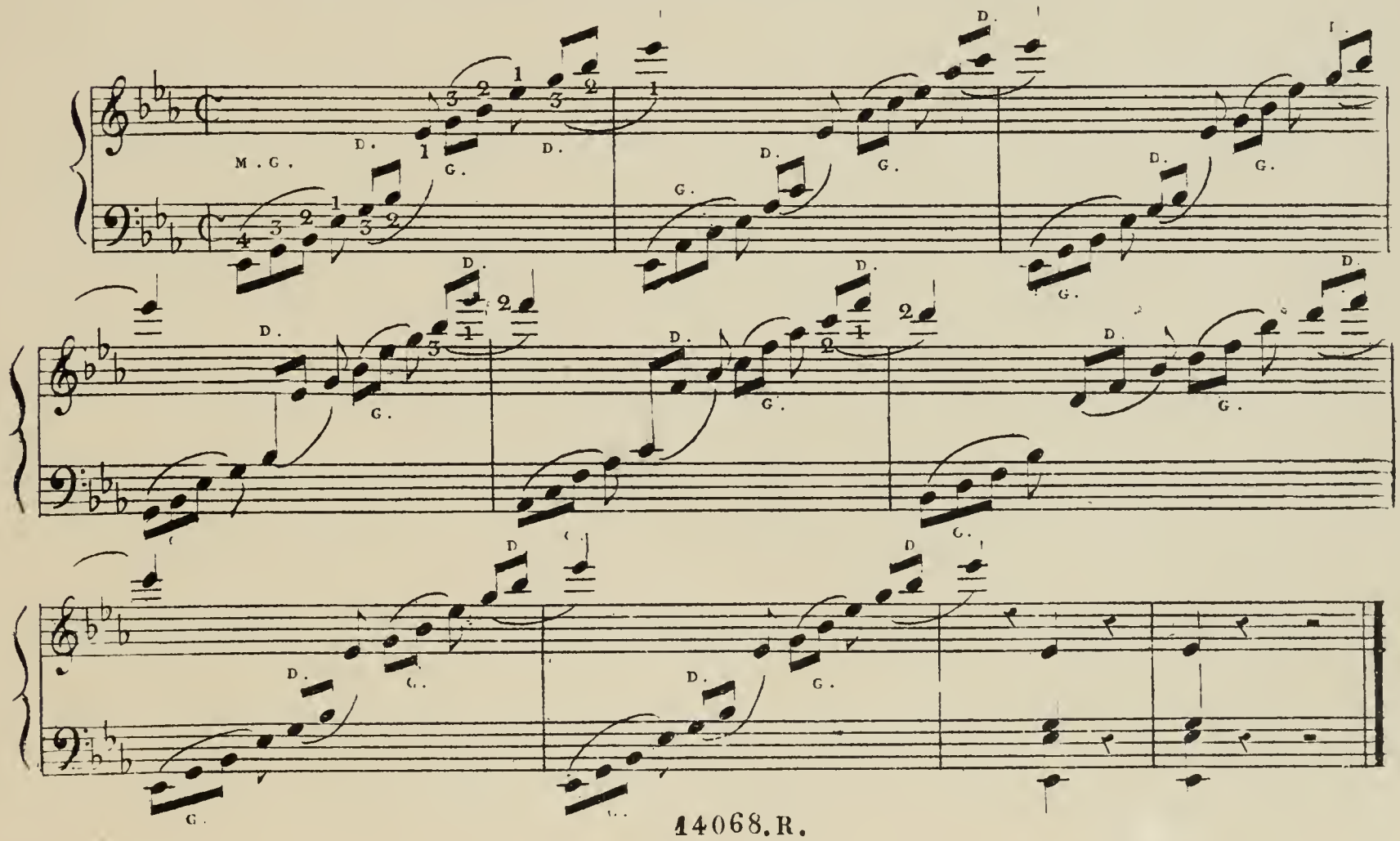




Exercices de Croisés de la main droite pendant que la basse fait une batterie permanante.



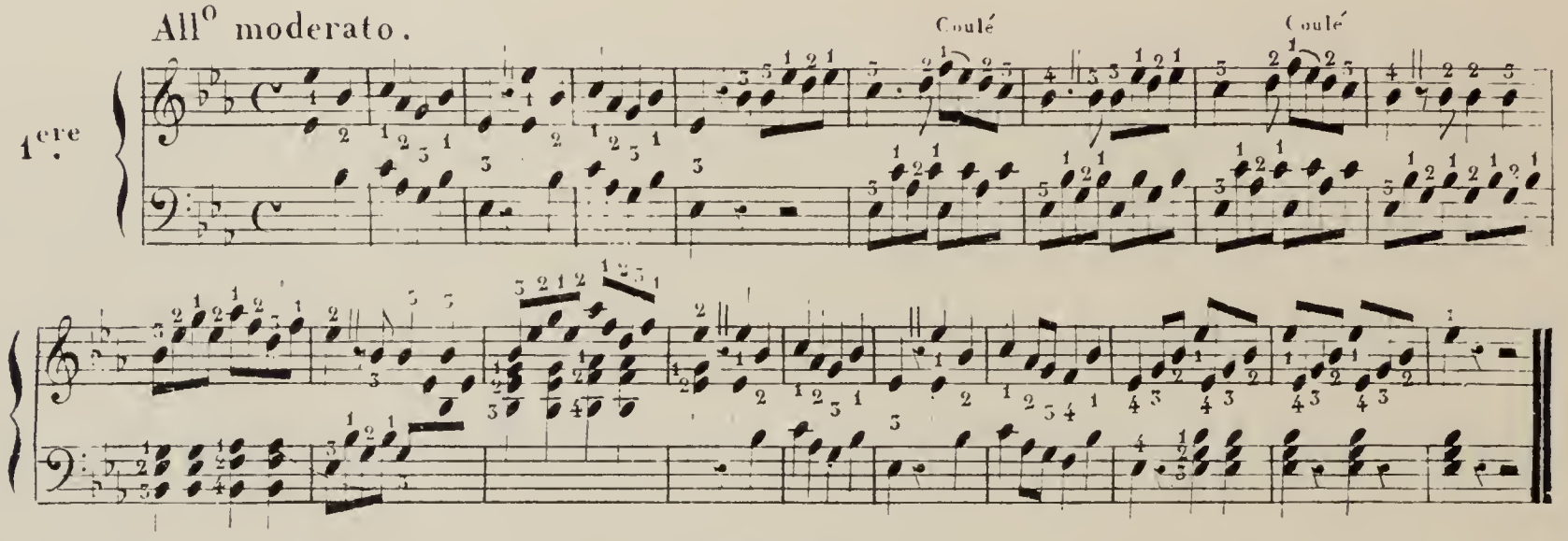
Exercices de Croisés en triolets pour les deux mains.



SUITE DE PETITES PIECES

Pour les quelles il faudra se reporter aux principes donnés précédemment

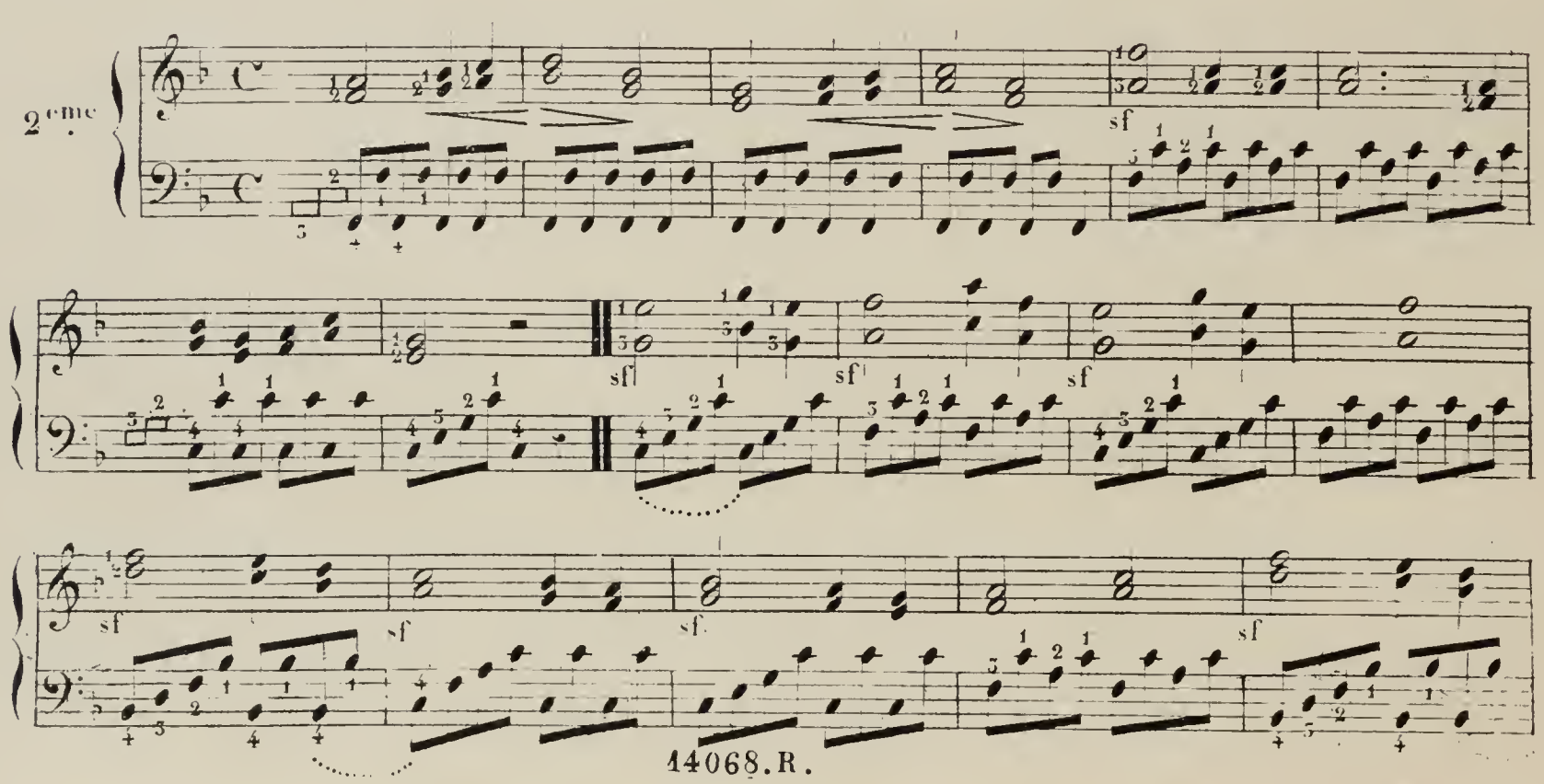
Pour l'étude de ce petit morceau, il faut préparer les doigts d'avance, ne pas quitter une corde que le doigt suivant ne soit dirigé sur celle qui succede, afin que les mains tiennent toujours aux cordes par l'un ou l'autre doigt, pendant la durée des Phrases qui sont indiquées par de petites barres ‖ .

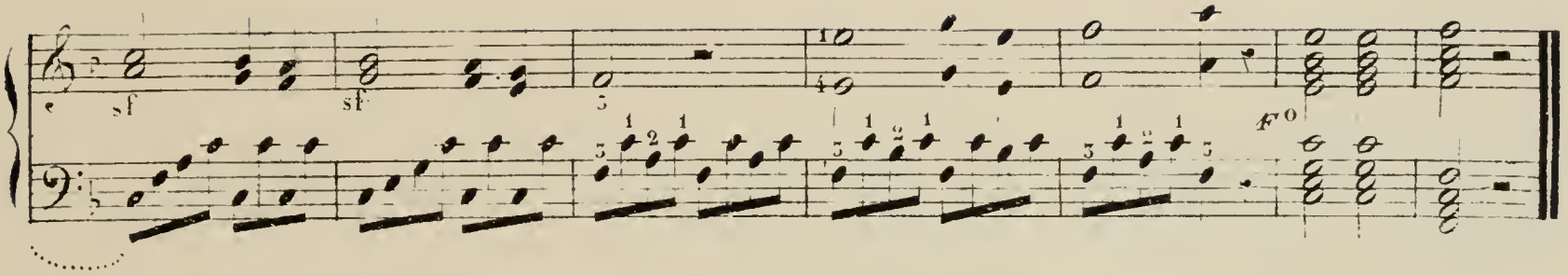


ROMANCE

Pour mettre en pratique différentes tenues et batteries les plus usitées à la main gauche

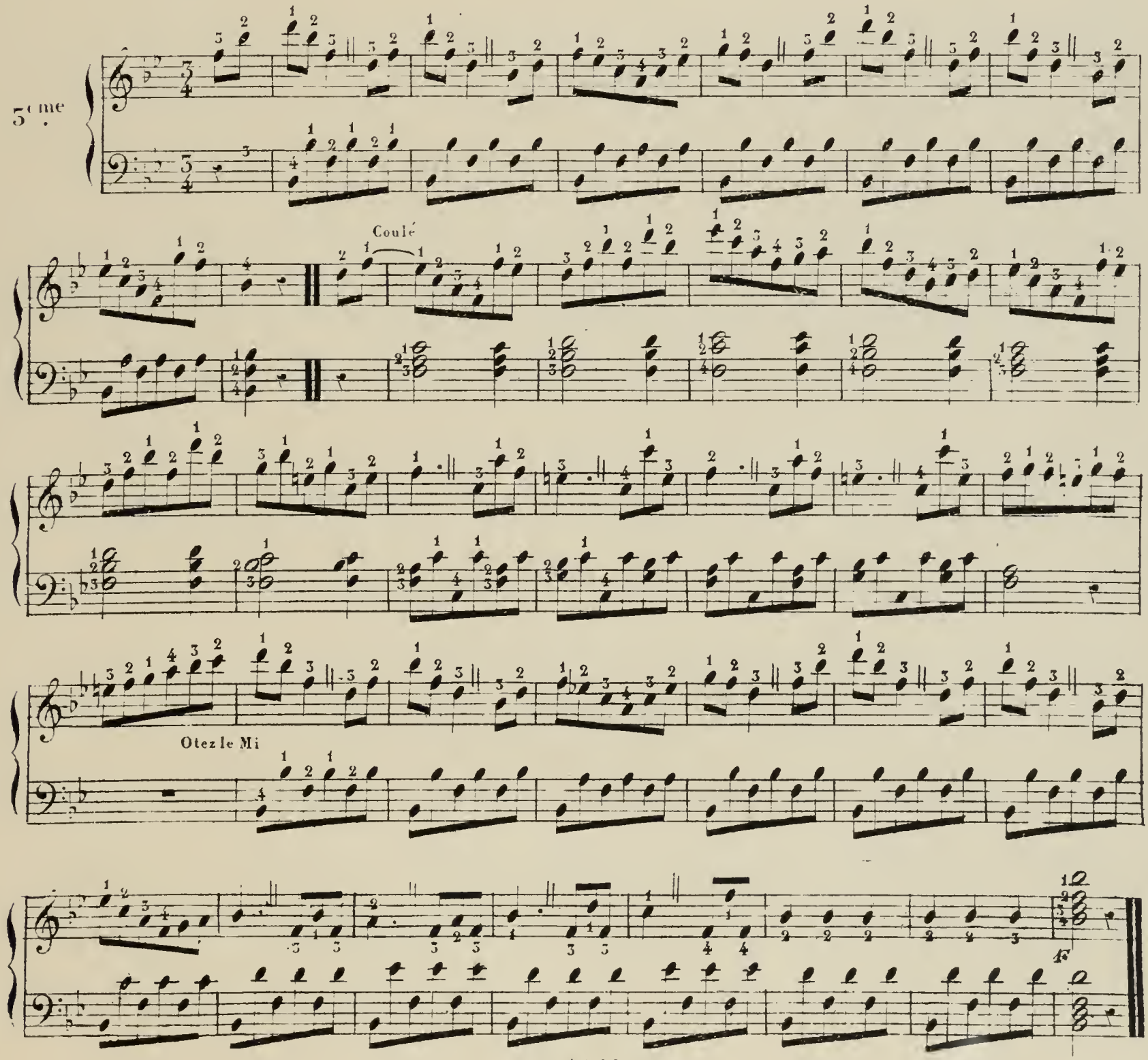
Il faut se rappeller les principes déjà prescrits, que, pour donner de la solidité à la main gauche dans les tenues qu'elle a à faire, on doit fixer les doigts non em-ployés sur les cordes intermédiaires qui sont indiquées par ce signe ▭





WALSE

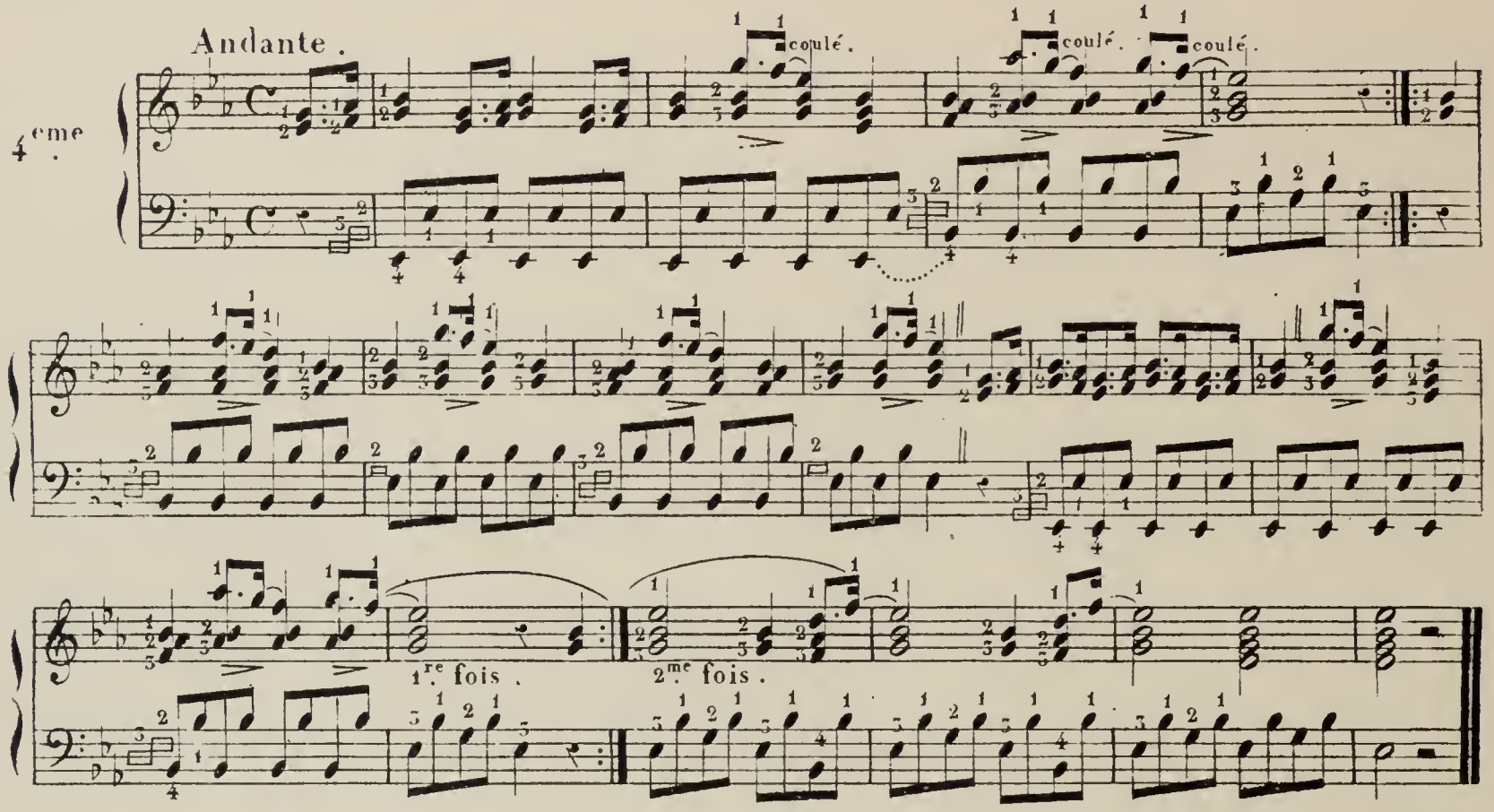
Ayant pour but de familiariser l'élève avec la mesure a trois temps, avec divers chan-gements de positions de la main droite, les quelles sont indiquées par de petites bar-res ainsi posées || et avec la succession que les doigts doivent prendre selon celle des notes qui se présente, ainsi qu'il est dit à l'article du doigté.



TYROLIENNE .

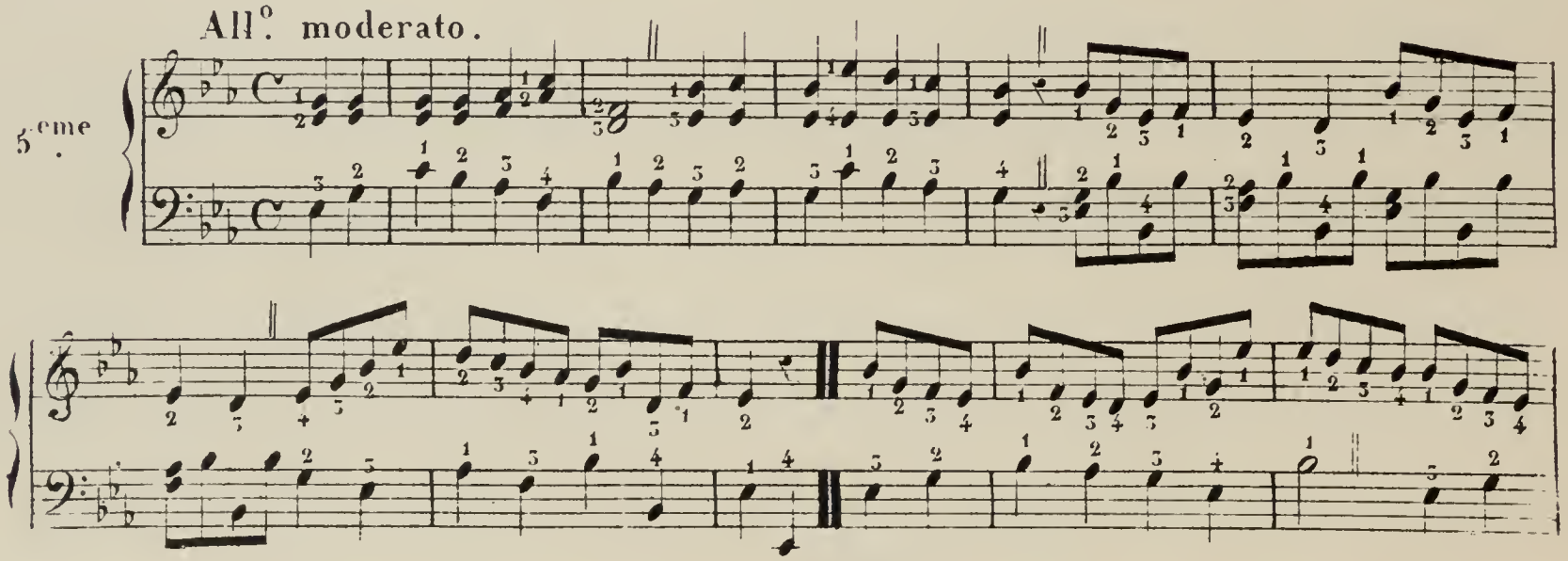
Pour s'exercer à divers écarts du pouce et changements de doigts, sans déranger la position de la main : et aussi à faire sentir les notes pointées .

Dans l'étude qu'on fera de ce petit morceau, il faudra tâcher d'éviter la roideur et faire que les doigts se placent avec souplesse; toute l'attention devant se porter à la main droite, les basses sont exprès écrites fort simplement .



CHANT MELANCOLIQUE .

La difficulté de cette petite pièce, consiste dans la pureté du son qu'on doit tirer des cordes; dans l'etude qu'on en fera, on aura soin d'alonger et de placer les doigts sur les cordes, de manière que les ongles n'en interrompent pas les vibrations, ce qui est la plus grande difficulté de cette étude .



appuvez sur la pédale.

levez la pedale.

Etude pour s'exercer aux accords plaqués à différentes positions des deux mains et à l'ensemble qui doit régner entr' elles.

Maestoso.

MARCHE 6ème.

posez l'ut

à la Coda.

otez le pied.

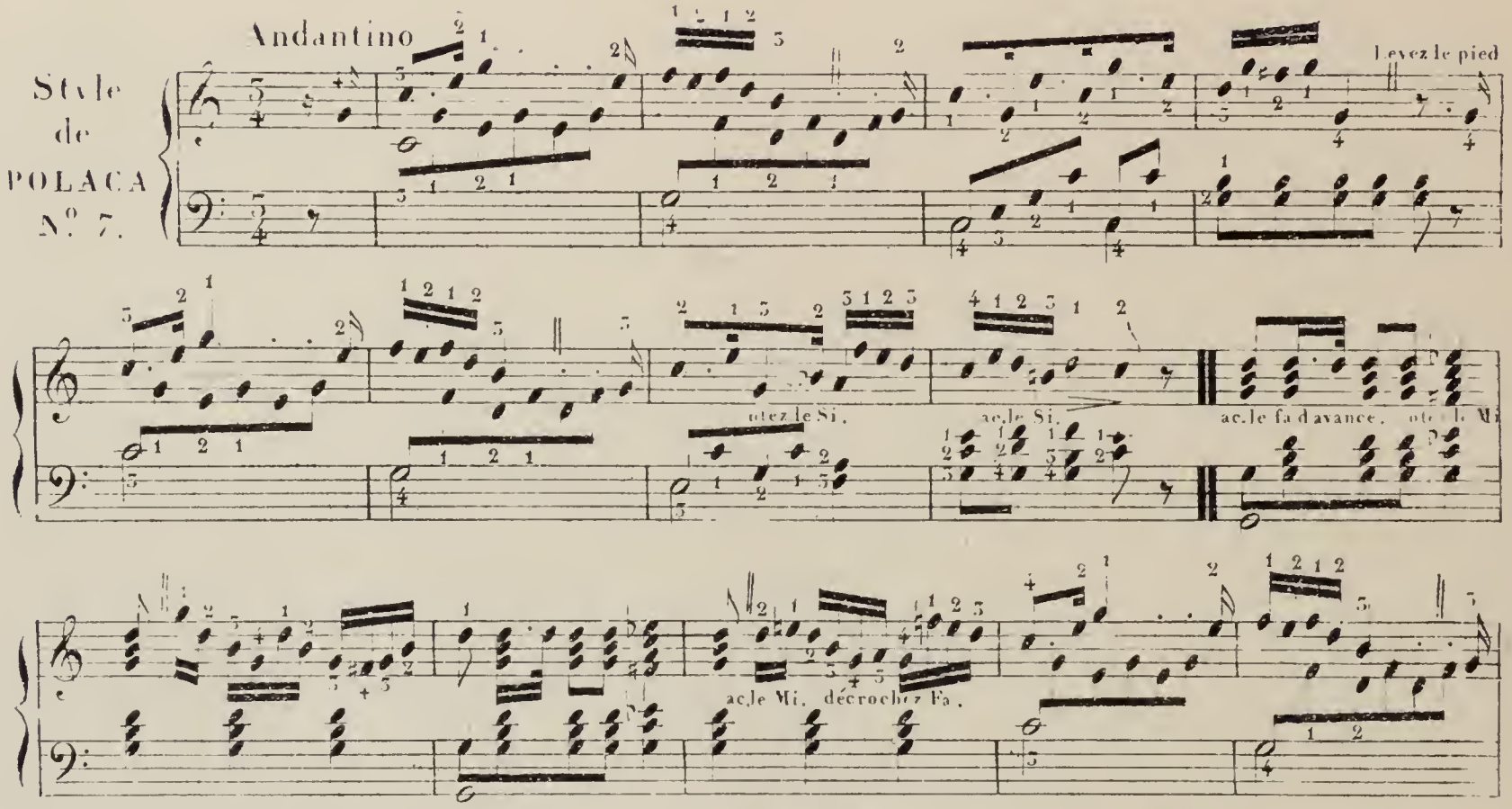
ac.le Si.

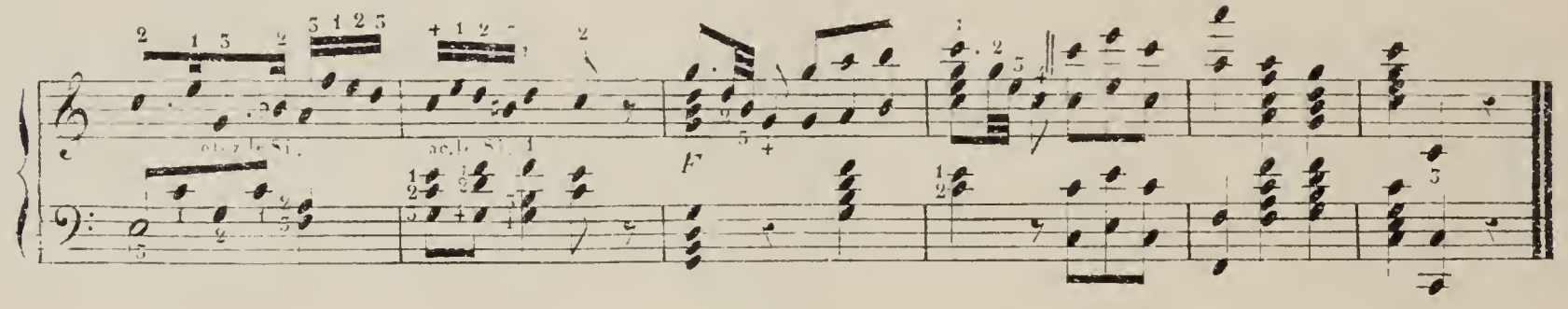
D.C. Al segno 𝄋 Coda.

décrochez le Si.

D.C.

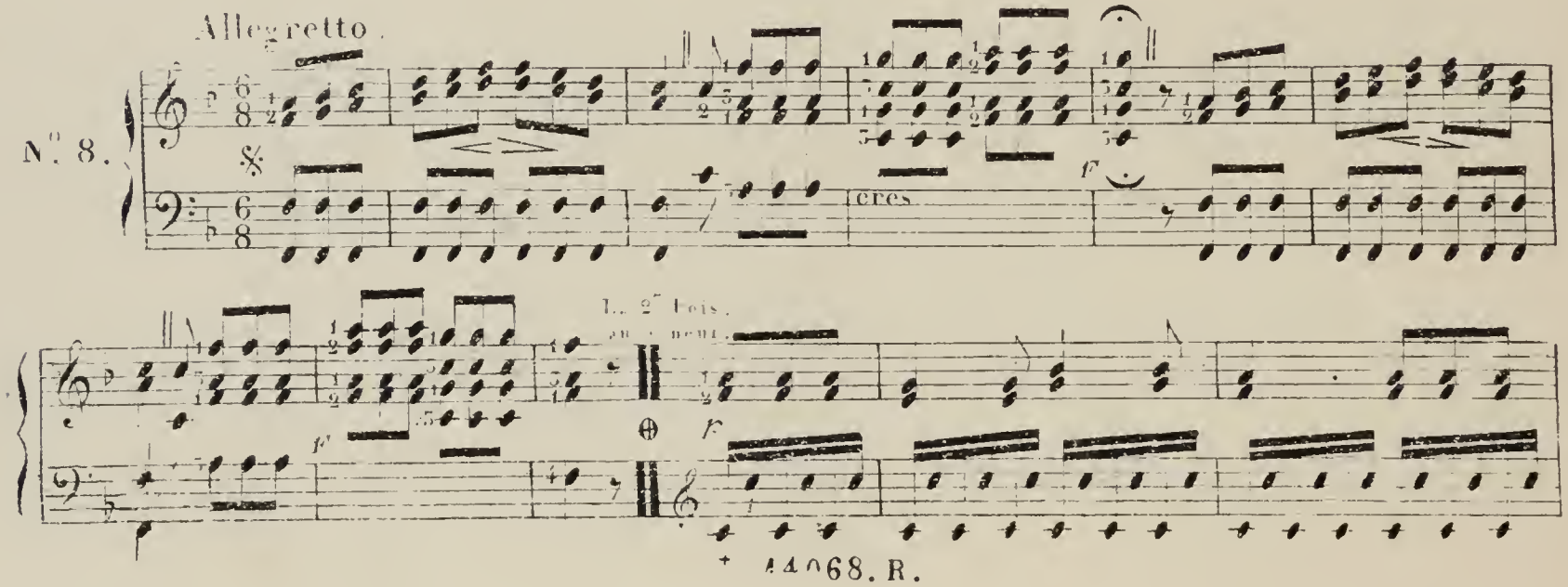
Etude pour s'exercer à la mesure à 3 temps et aux doigtés différents de chaque phrase.

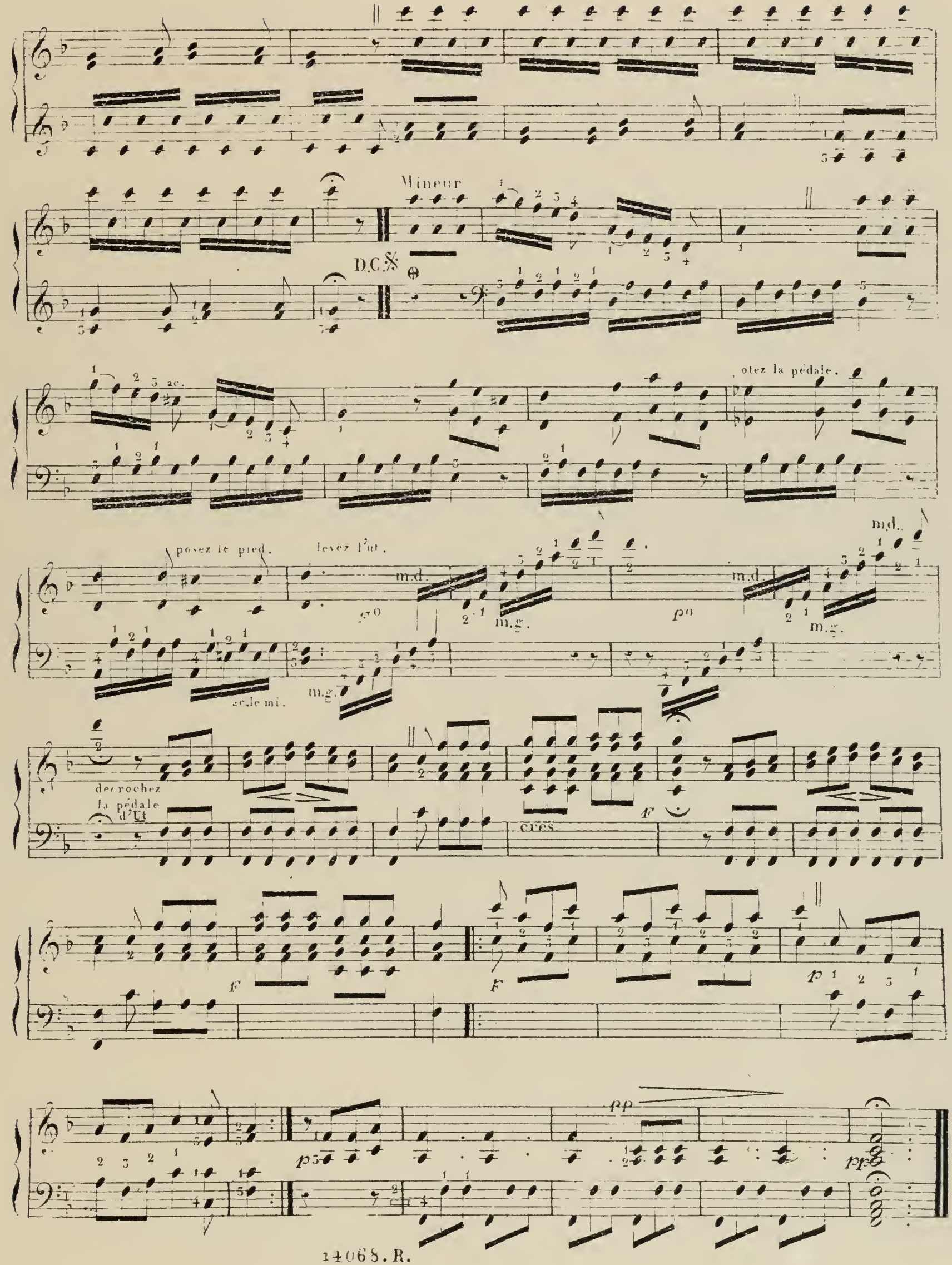




PETITE CHASSE

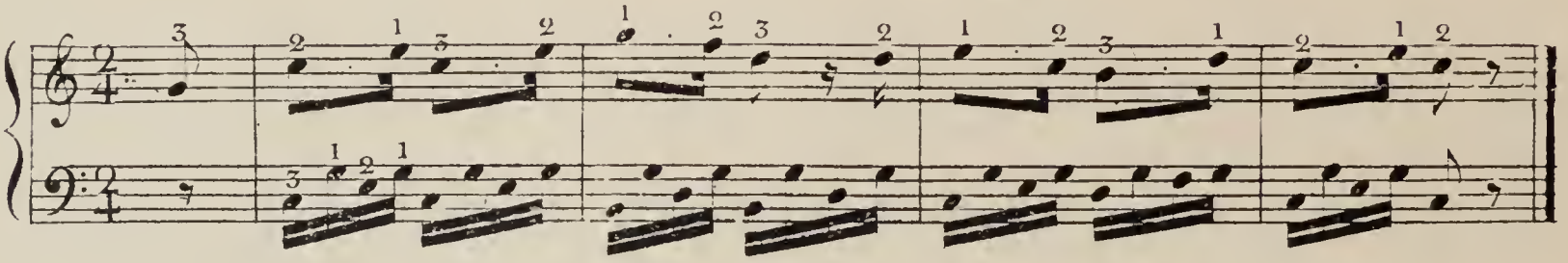
Etude pour se familiariser avec la mesure à six huit avec la pureté et la force du son qu'exigent ces divers passages.




Mineur
D.C.
ac.
otez la pédale.
posez le pied.
levez l'ut.
m.d.
m.g.
ac. le mi.
decrochez
la pédale
d'Ut
cres.
F
p
pp

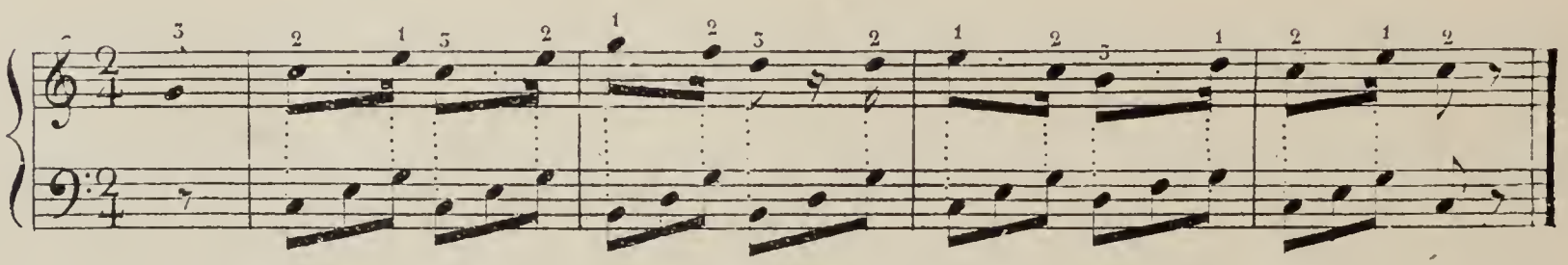
DES CROCHES POINTÉES.

L'élève sait, sans doute, que le point après une croche ajoute à celle-ci la valeur d'une double croche. Ainsi un passage qui, comme l'exemple suivant, est composé de croches pointées suivies de doubles croches, va tout naturellement sur sa basse.



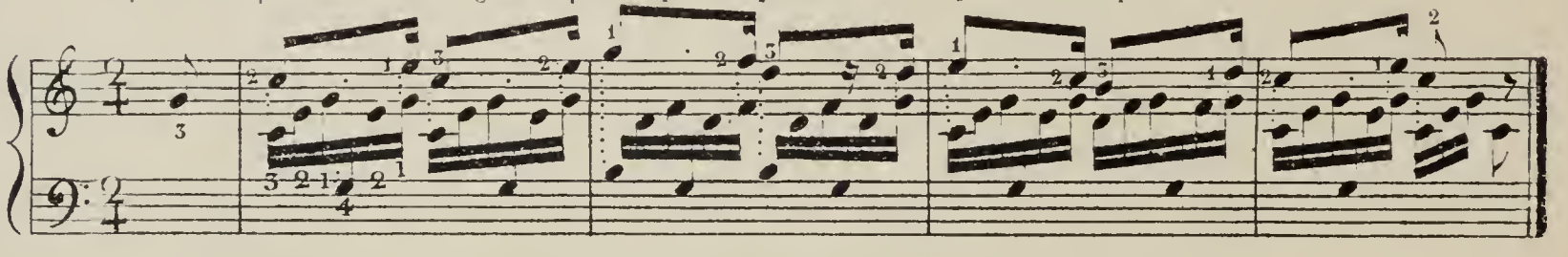
Si, sous ce chant, au lieu de batteries en doubles croches, il y avait, à la basse, des triolets, cela donnerait à cette mesure à $\frac{2}{4}$ le caractère de celle à $\frac{6}{8}$; chaque croche pointée aurait alors la longueur et la valeur d'une noire, et la double croche celle d'une croche.

Voyez l'exemple suivant et les points qui de la basse correspondent au dessus.



Si, au lieu de cette basse en triolets, il y avait des doubles triolets, c'est-à-dire des sixte pour quatre, la croche pointée de la main droite serait encore plus longue que dans l'exemple précédent, puis qu'elle aurait la durée des cinq premières doubles croches de la basse, et la double croche qui la suit frapperait avec la dernière note du second triolet.

Voyez l'exemple suivant et la ligne de points qui indiquent les notes qui se correspondent.

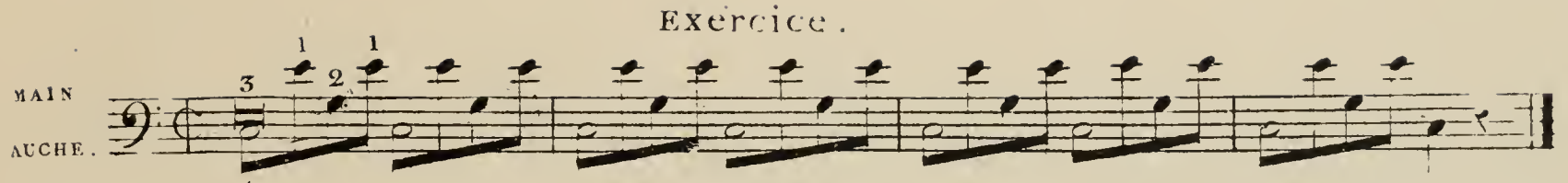


Ces principes sont applicables à toutes les espèces de mesures.

DES TROIS POUR DEUX.

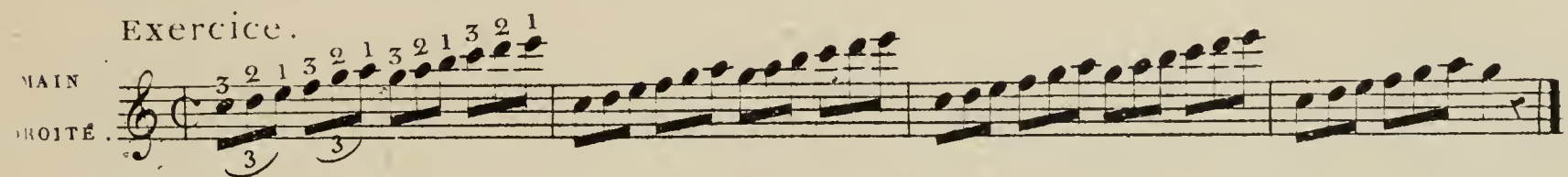
Les élèves ont toujours beaucoup de peine à accorder le mouvement des triolets de la main droite sur des croches régulières de la main gauche; ils comprennent difficilem.t comment, à la mesure à quatre tems, six croches du dessus peuvent marcher régulièrement avec quatre à la basse, sans que celle-ci devienne boiteuse. Pour accoutumer chaque main au mouvement qui lui est propre, il les exercera séparément, en commençant par la main gauche de la manière suivante.

Exercice.



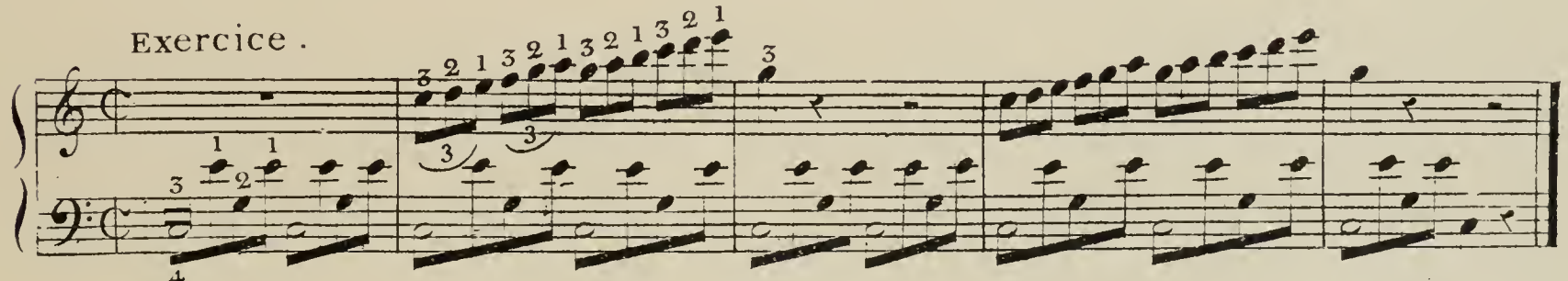
Quand il sera bien sûr de la régularité du mouvement et de l'égalité des notes, il exercera le passage suivant de la main droite, en ayant grand soin que les six notes, qui composent chaque tems de la mesure, ne durent pas plus que les quatre de la batterie de la main gauche.

Exercice.



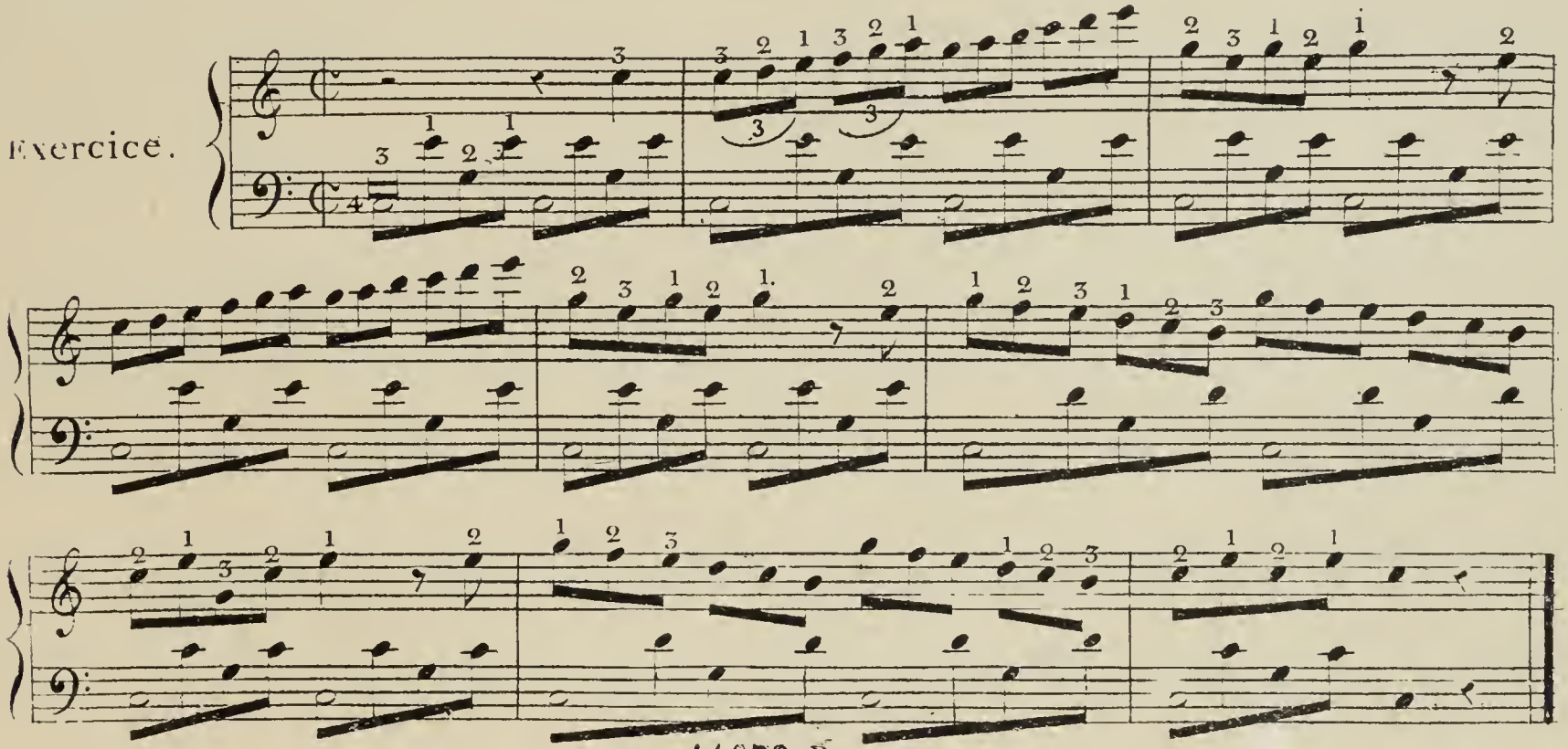
Quand il sera bien assuré de la régularité de ce mouvement à six notes, pour avoir la preuve que son oreille ne l'a pas trompé, il essaiera l'exercice suivant des deux mains, et tachera que la seconde mesure de la basse, qui répond aux triolets, soit bien du même mouvement et de l'égalité de la première.

Exercice.



Quand il sera bien convaincu que ces différents mouvements marchent bien ensemble, sans que la basse soit boiteuse, il passera à l'exercice suivant qui, tour à tour, donne, pour la main droite, des six et des quatre, pendant que la basse n'a que des batteries de quatre notes régulières. Si le mouvement de la main gauche n'est point altéré par celui de la droite, c'est qu'il aura parfaitement réussi, ce dont il pourra juger par les mesures de croches simples qui, de deux en deux mesures, viennent guider son oreille.

Exercice.

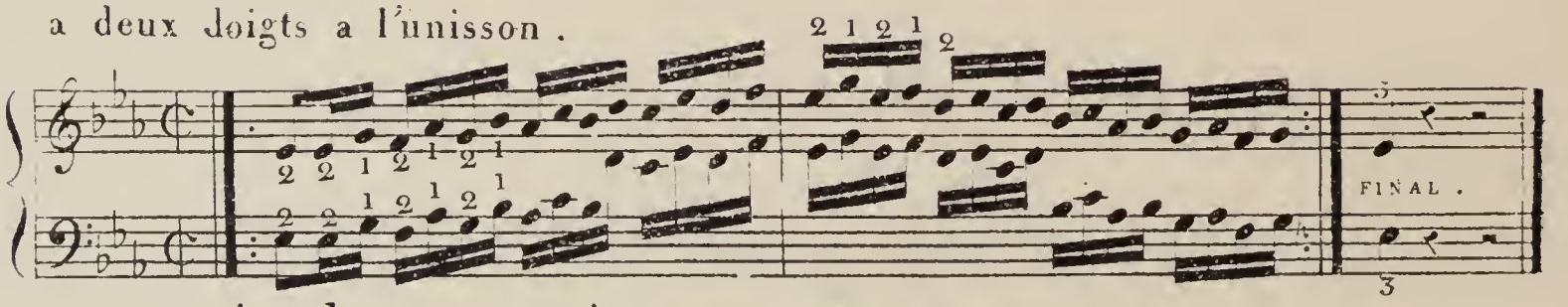


EXERCICES

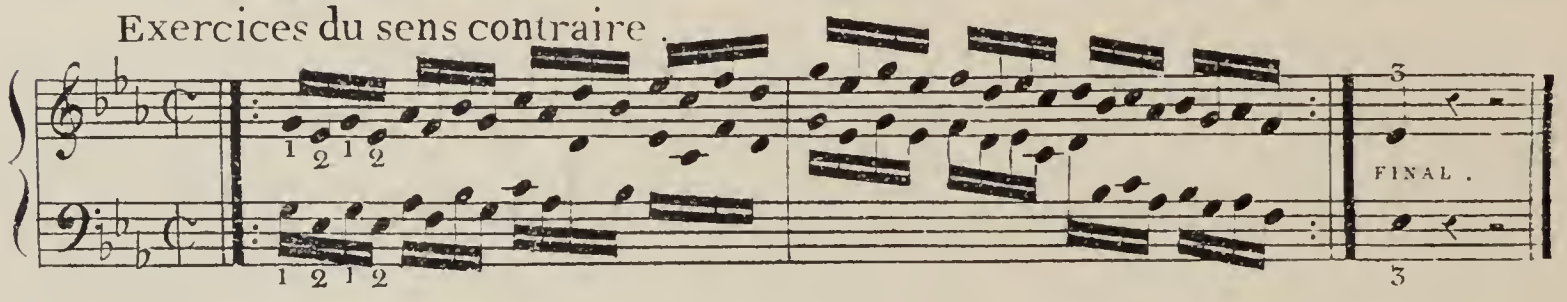
A deux, trois et quatre doigts pour les accoutumer à une parfaite égalité .

N.B. Je n'écris ces exercices des deux mains que pour laisser à l'elève la liberté de les étudier, d abord de la main droite seule puis de la gauche aussi seule et enfin des deux mains ensemble, selon qu'il le jugera convenable d'après le plus ou le moins de facilité .

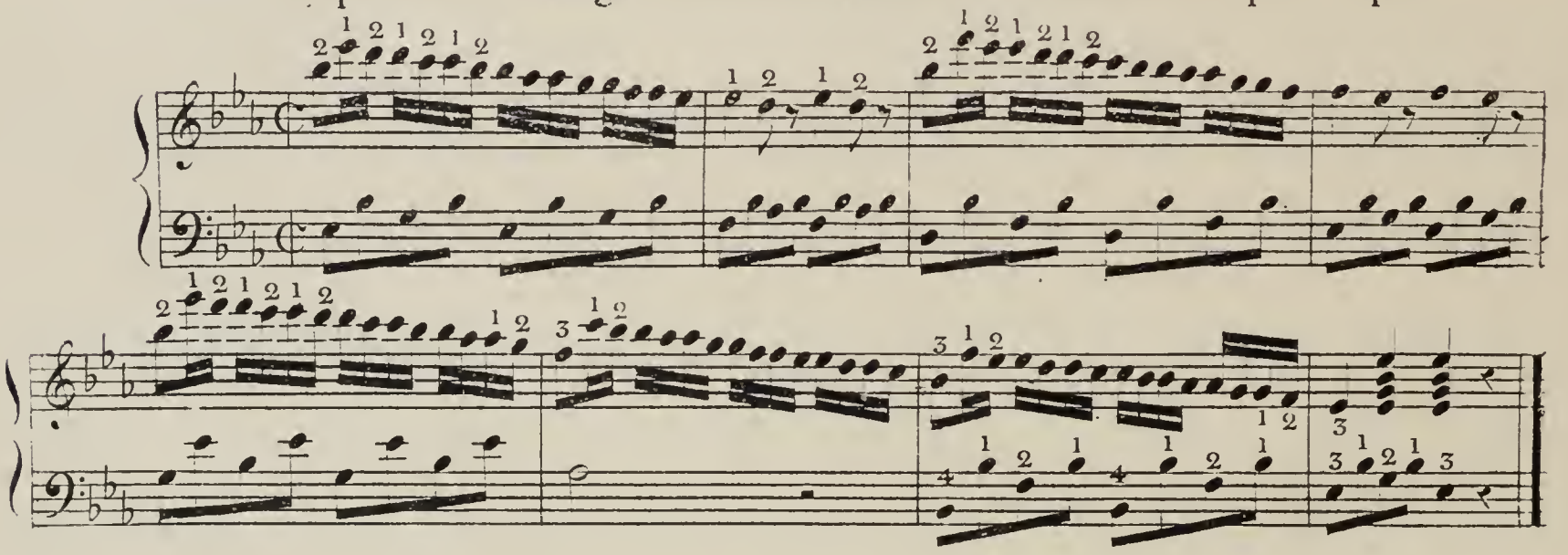
a deux doigts a l'unisson .



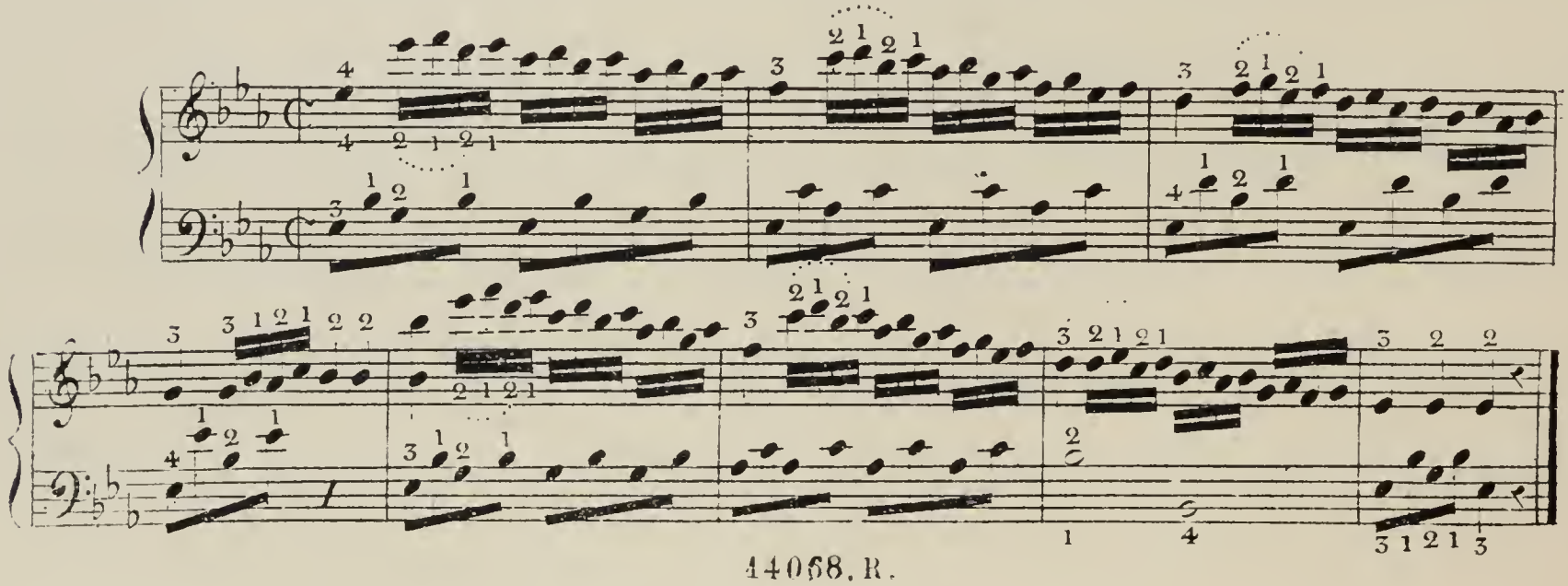
Exercices du sens contraire .



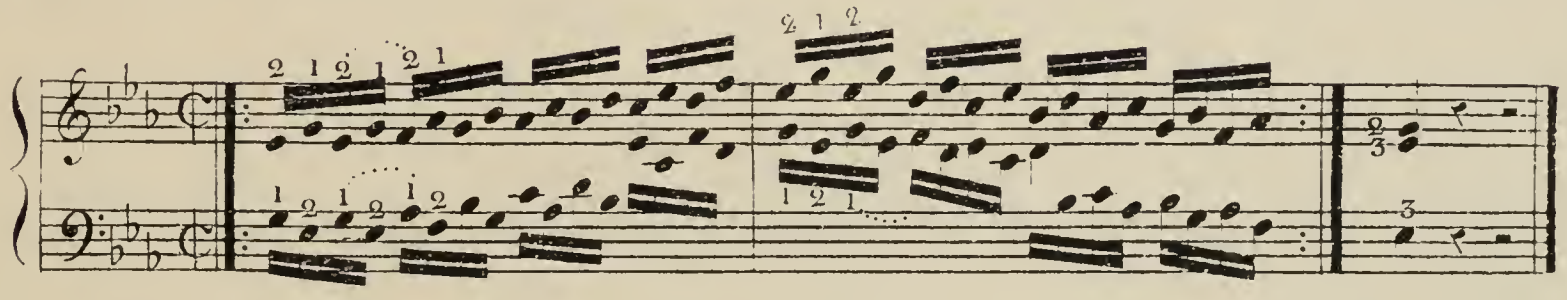
EXERCICE pour deux doigts en descendant. et commencant par le pouce



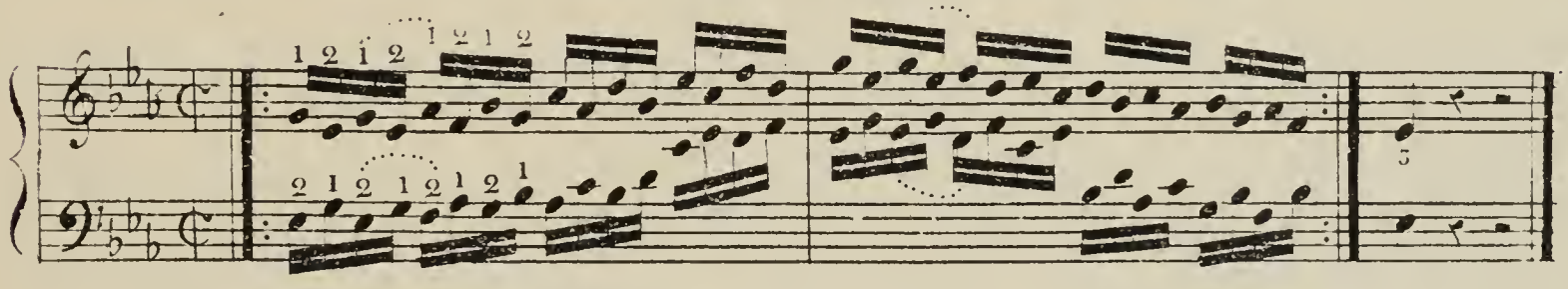
EXERCICE a deux doigts en descendant et commencant par le 2.d doigt



EXERCICE à deux doigts par mouvement contraire des deux mains
commençant du second doigt de la main droite et du pouce de la main gauche

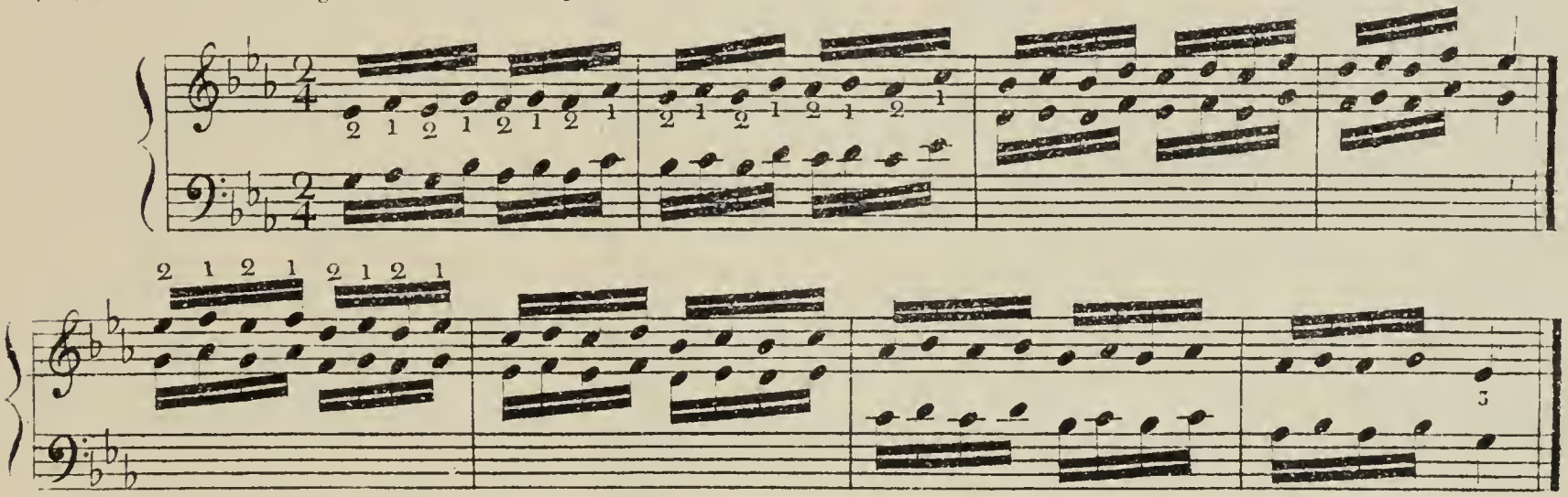


EXERCICE à deux doigts par mouvement contraire des deux mains

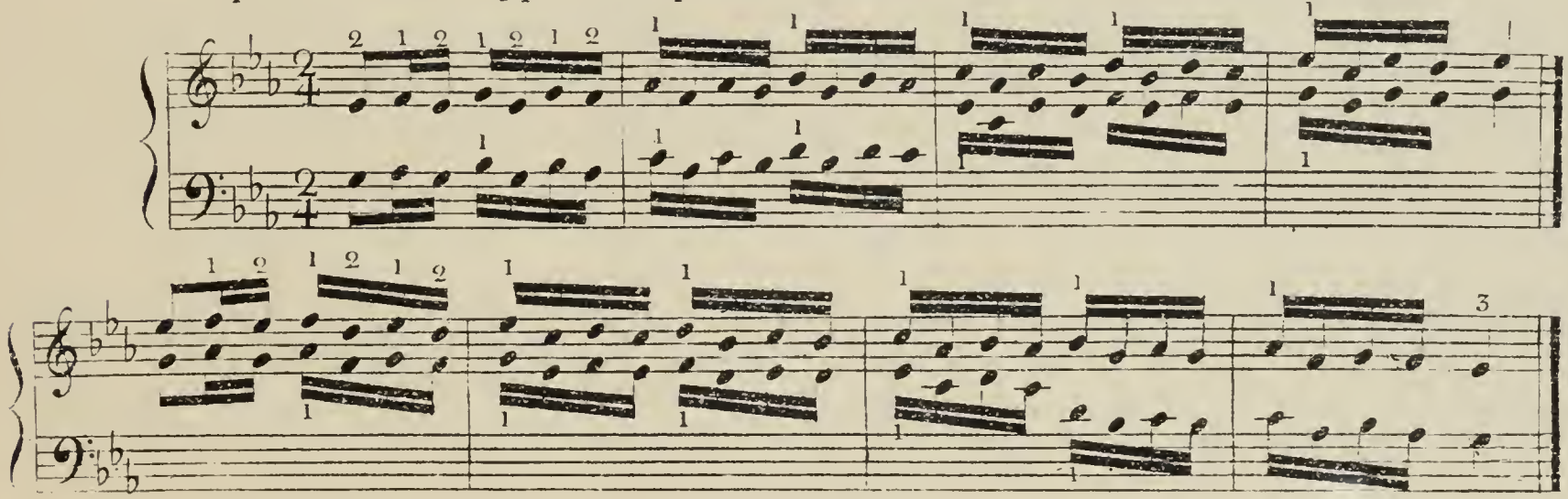


EXERCICE à deux doigts des deux mains, a la SIXTE,
pour faire frapper au second doigt tous les tems de la mesure

. Cet exercice pourrait se doigter a trois doigts aussi bien qu'à deux, mais il faut préférer ce dernier doigté par ce que, par l'autre, les ongles des trois doigts, se rapprochant trop des cordes, nuiraient à la vibration.



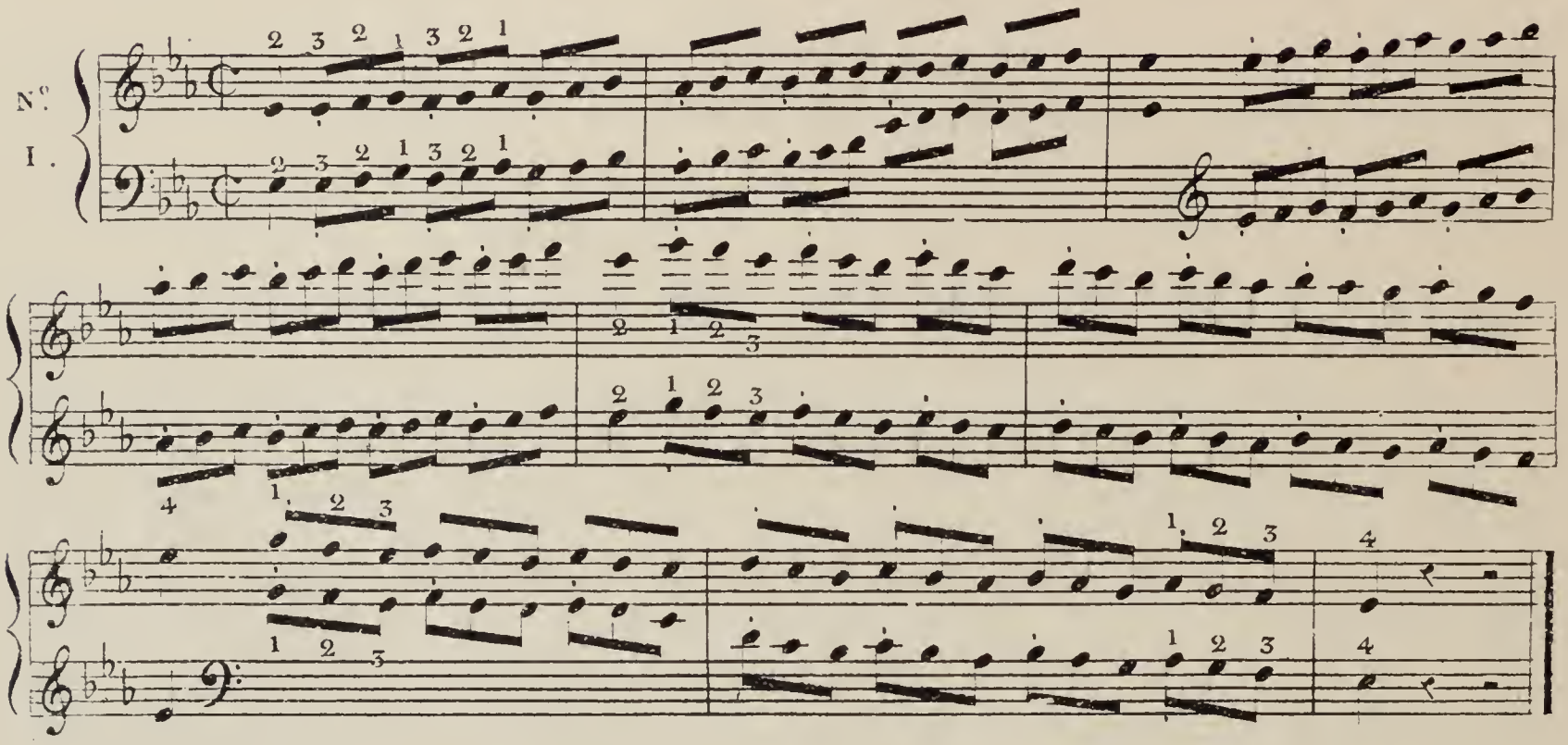
EXERCICE à deux doigts et à la SIXTE,
pour faire frapper au pouce tous les tems de la mesure



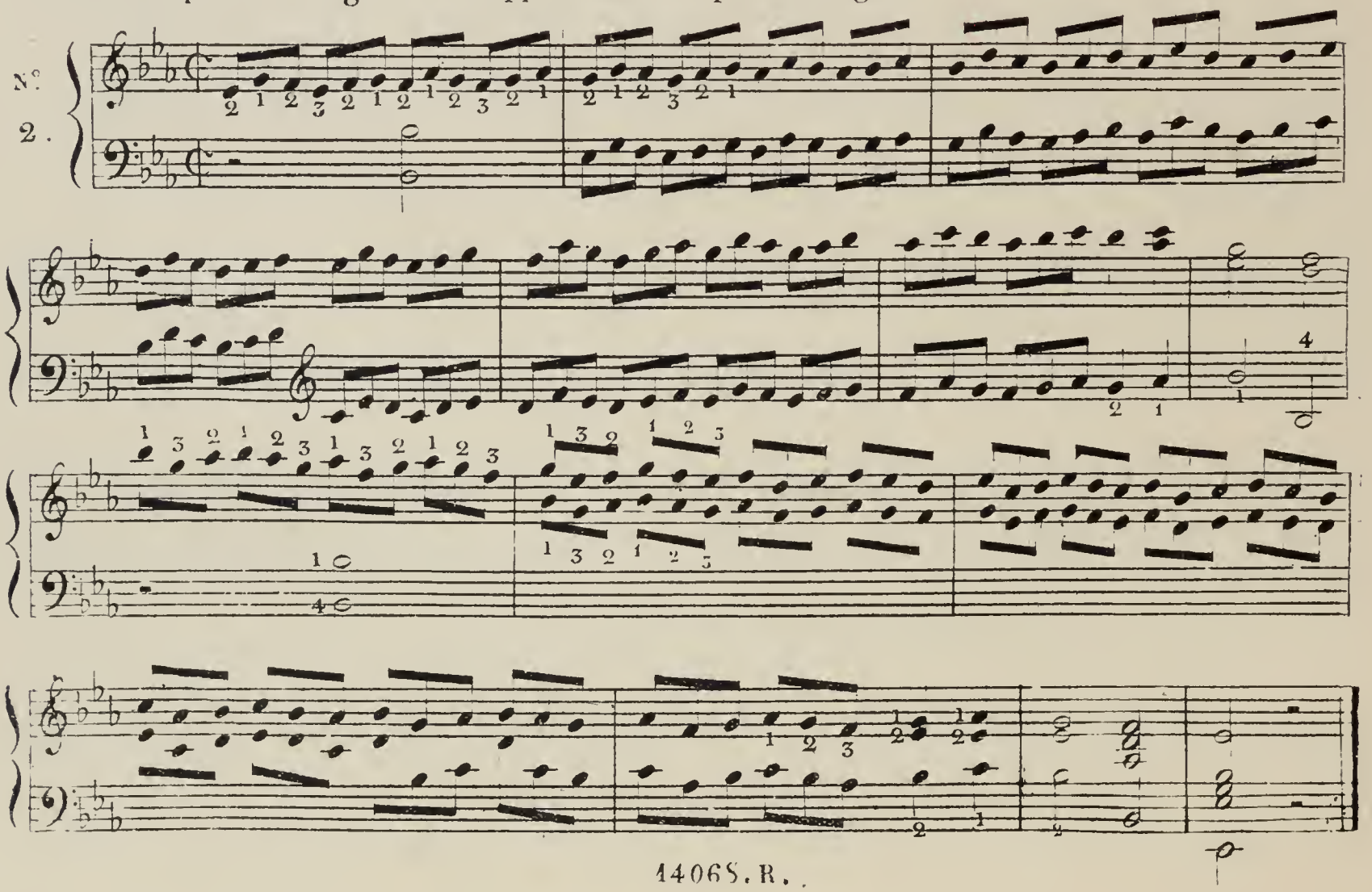
Exercices en triolets qui se font avec trois doigts.

N.ta l'Elève aura l'attention de faire bien sentir les notes du troisieme doigt en montant, et celles du pouce en descendant cela est bien important pour acquérir de l'aplomb; ces notes sont indiquées par des points

N.o 1.



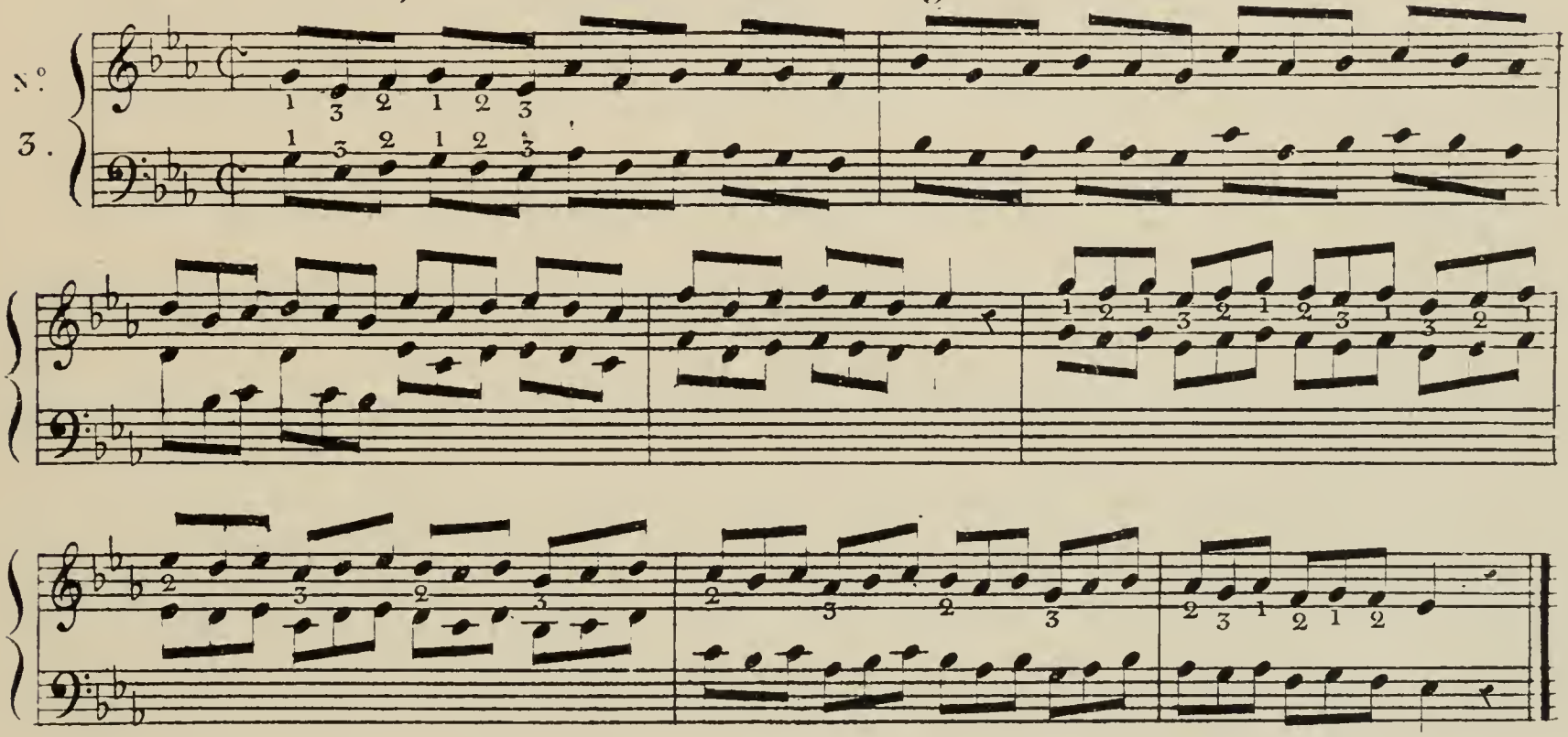
Faites bien attention, dans cet éxercice, à tenir le pouce bien haut, afin qu'on n'entende pas les ongles en rapprochant trop les doigts.



N.o 2.

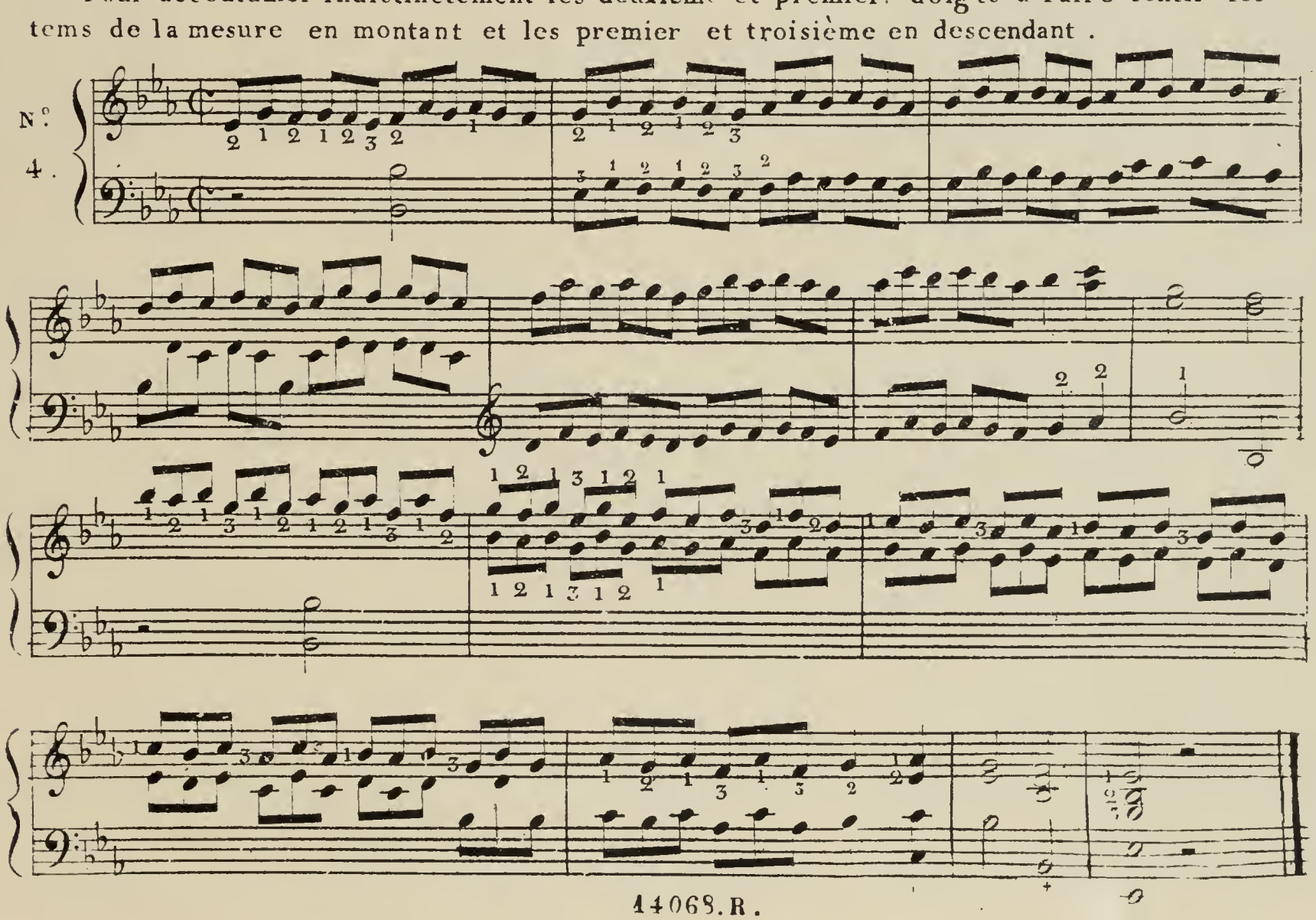
Troisième exercice en triolets

Pour accoutumer le pouce de chaque main à bien faire sentir les quatre temps de la mesure en montant, et les deuxième et troisième doigts en descendant .



Exercice

Pour accoutumer indistinctement les deuxieme et premier doigts à faire sentir les tems de la mesure en montant et les premier et troisième en descendant .

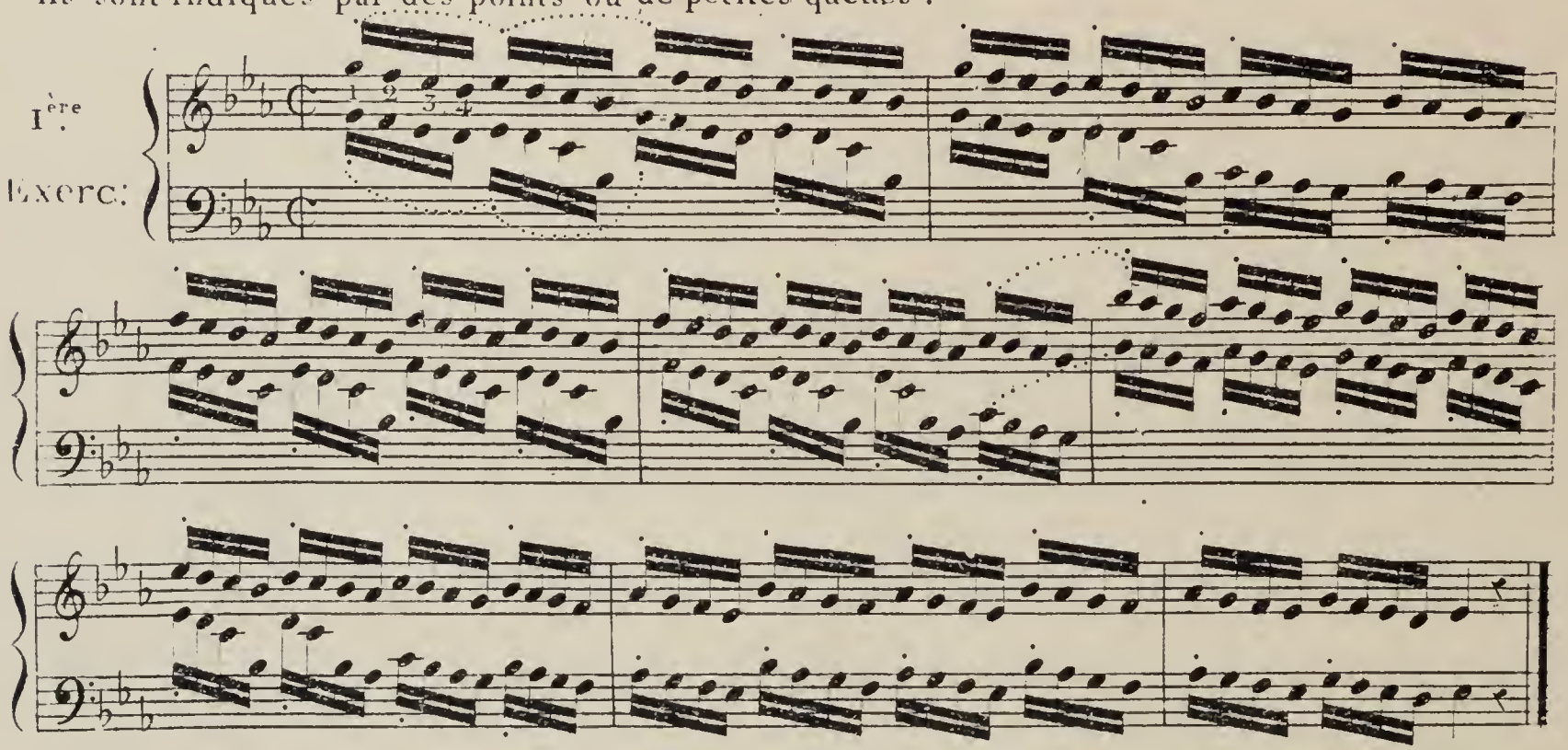


Exercices à quatre doigts

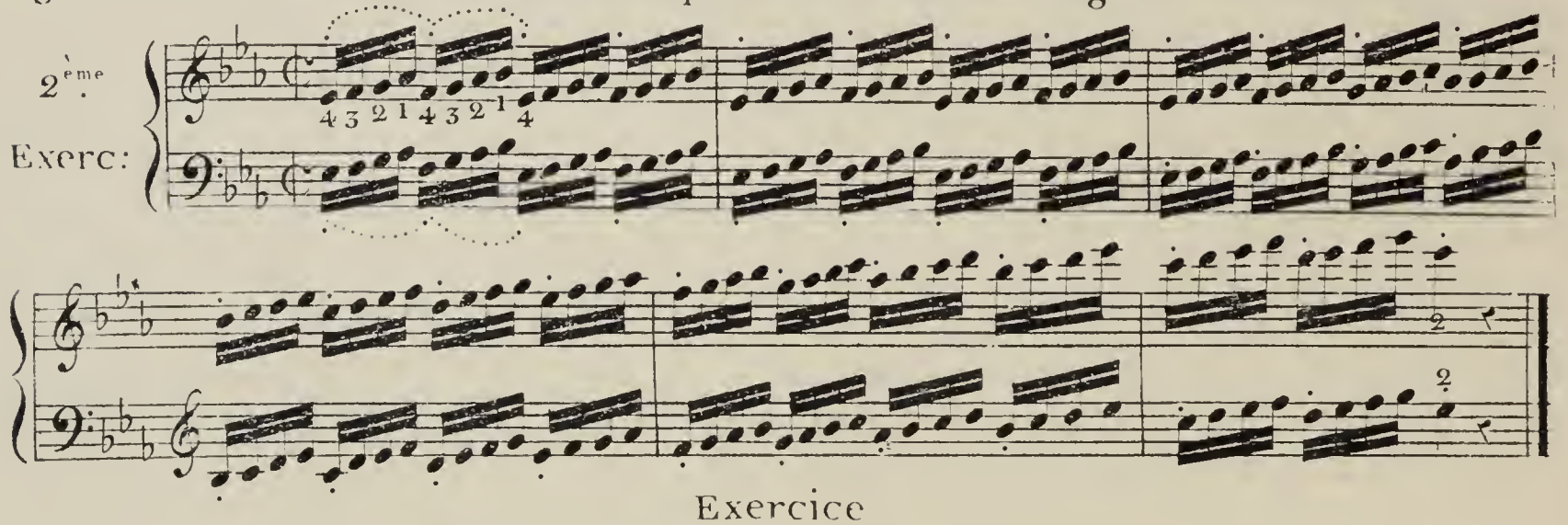
Pour apprendre l'égalité des deux mains et s'accoutumer à frapper les quatre tems de la mesure avec chaque doigt indistinctement .

N.ta Dans ces exercices, comme dans les exercices a trois doigts qui precedent, l'eleve aura la liberte d'exercer les mains l'une a pres l'autre, selon qu'il en sentira le besoin; mais il faut que le resultat de son etude soit la grande egalite entre les deux mains, l'égalité des sons et celle du mouvement .

Dans ce premier exercice, c'est le pouce qui doit faire entendre chaque tems de la mesure; ils sont indiqués par des points ou de petites queues .

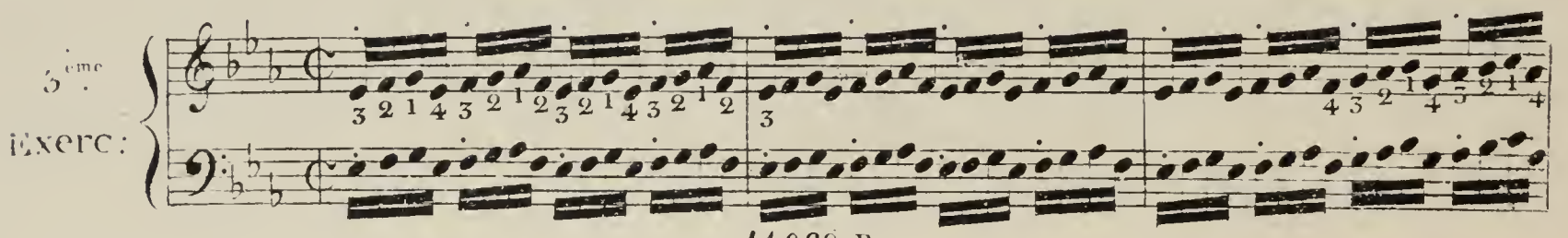


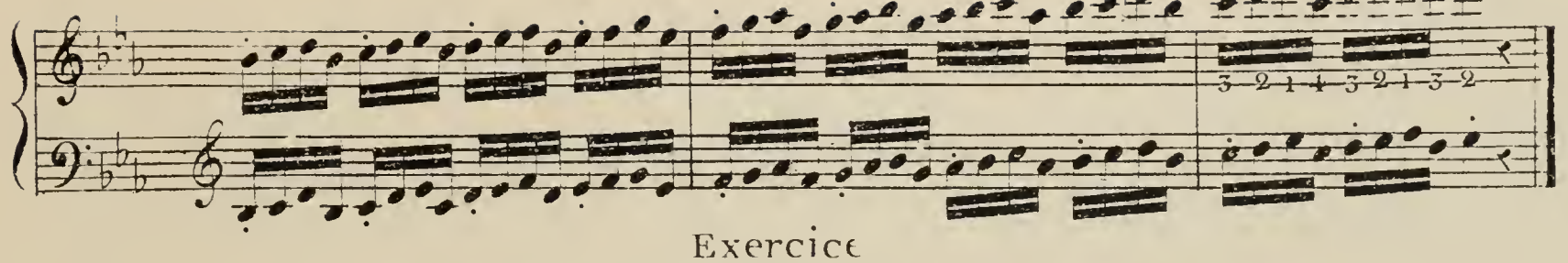
Dans cet exercice c'est le quatrième doigt qui doit marquer les quatre tems de la mesure; il faut faire attention d'avoir le pouce placé très haut, afin que, les doigts étant bien éloignés les uns des autres, on n'entende pas le frisement des ongles .



Exercice

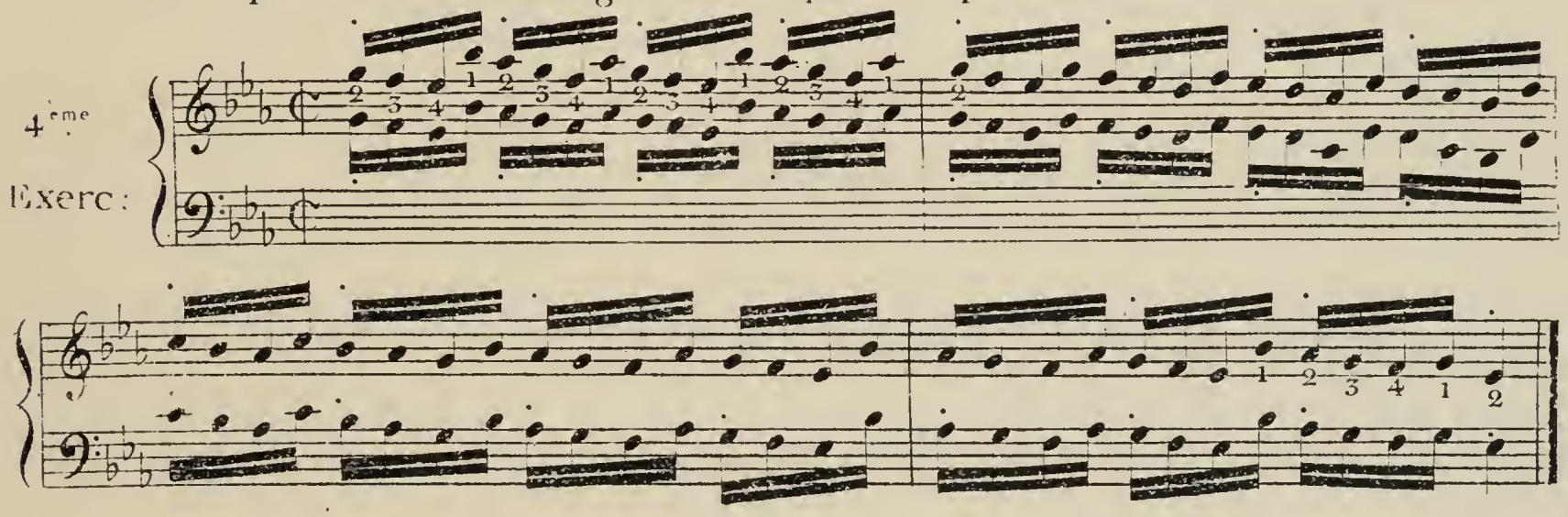
Dans lequel le troisieme doigt est celui qui doit marquer les quatre tems de la mesure .





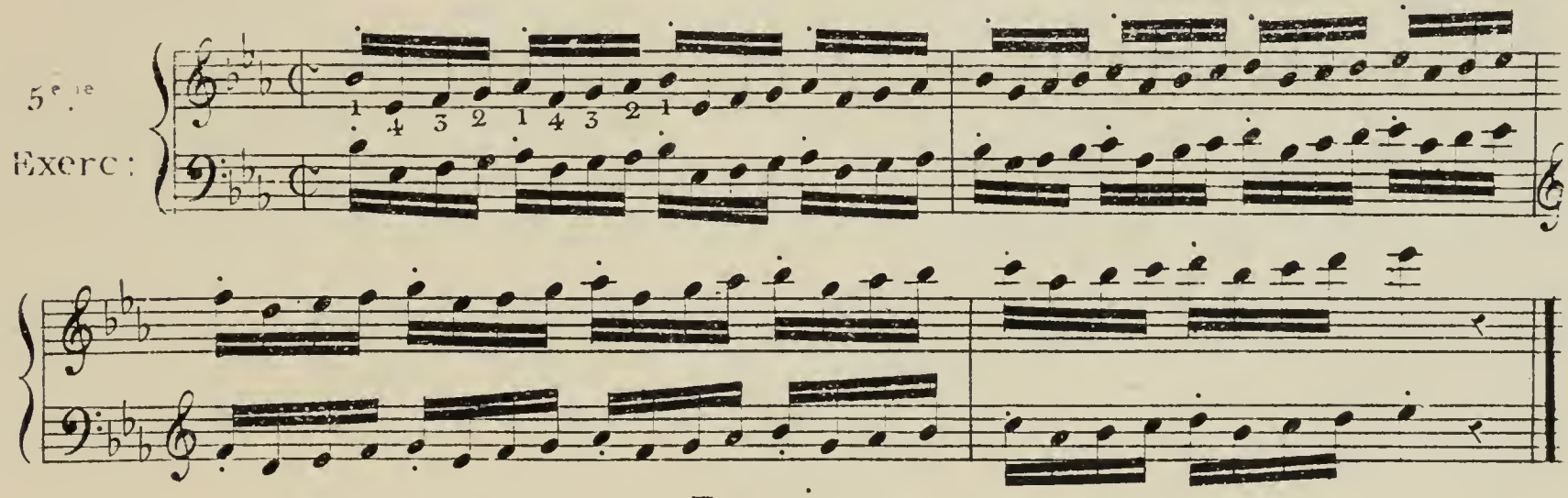
Exercice

Dans lequel le deuxième doigt doit marquer les quatre tems de la mesure .



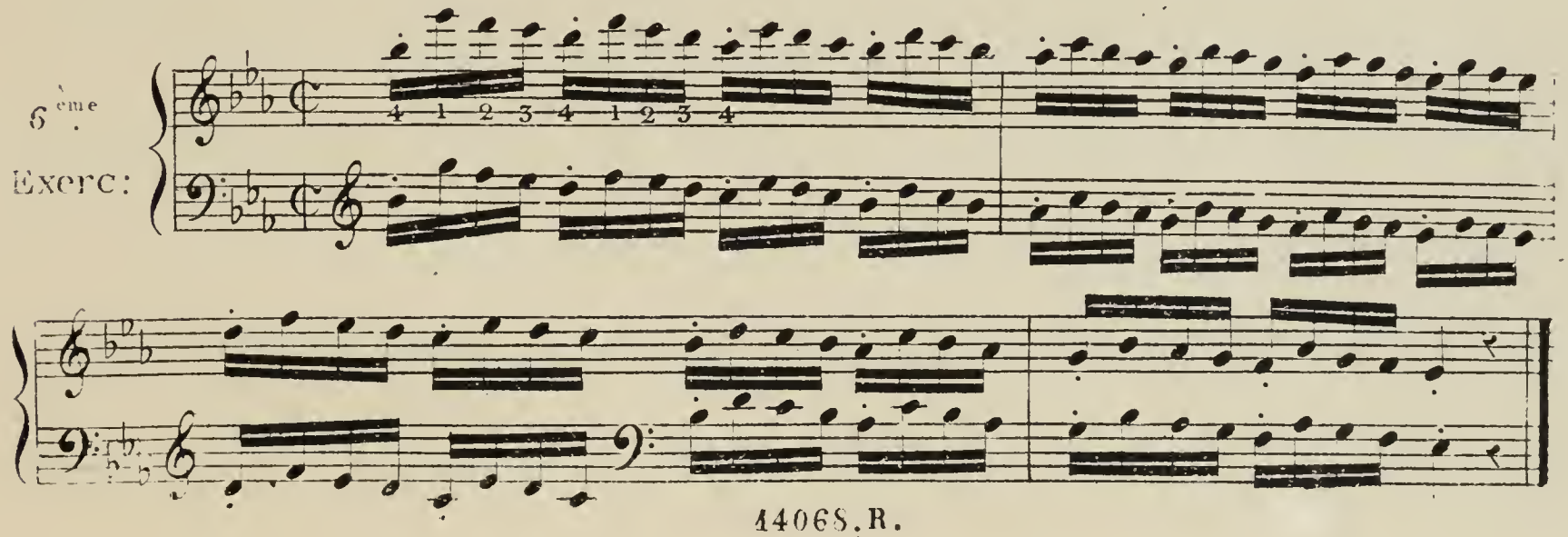
Exercice

Dans lequel le pouce doit marquer les quatre tems de la mesure .



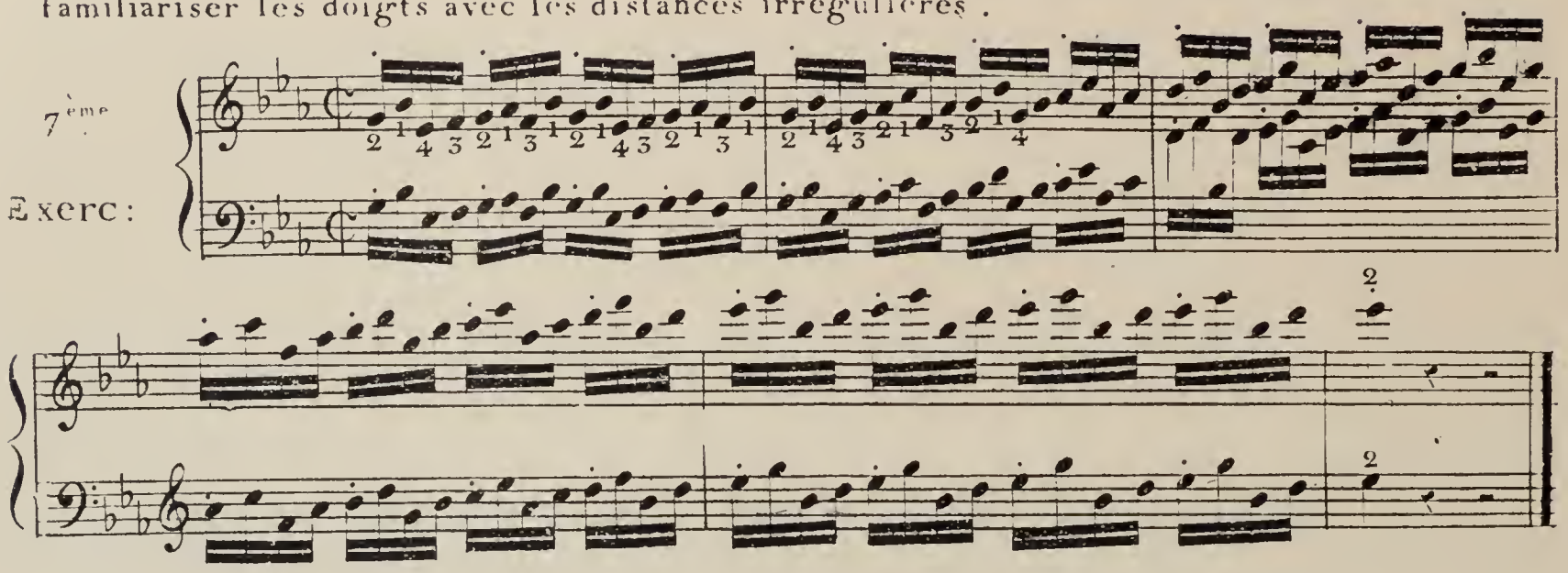
Exercice

Dans lequel le quatrième doigt doit marquer les quatre tems de la mesure .

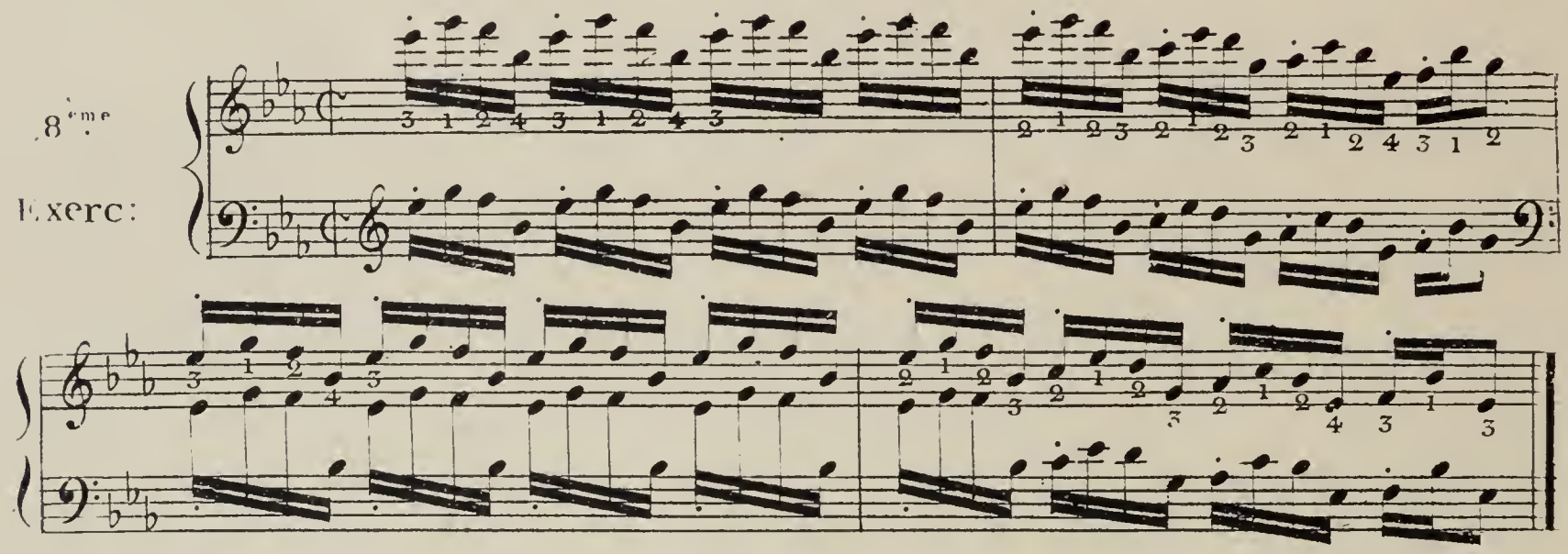


Exercice

Dans lequel le deuxième doigt doit marquer les quatre tems de la mesure, et pour familiariser les doigts avec les distances irrégulières .

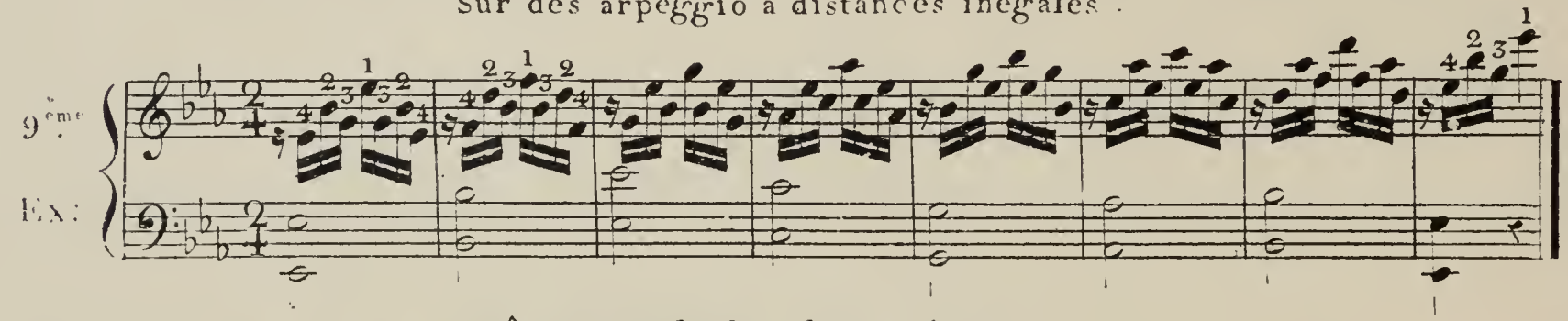


Exercice dans lequel le troisième doigt doit marquer les quatre tems de la mesure, pour familiariser les doigts aux distances irrégulières .

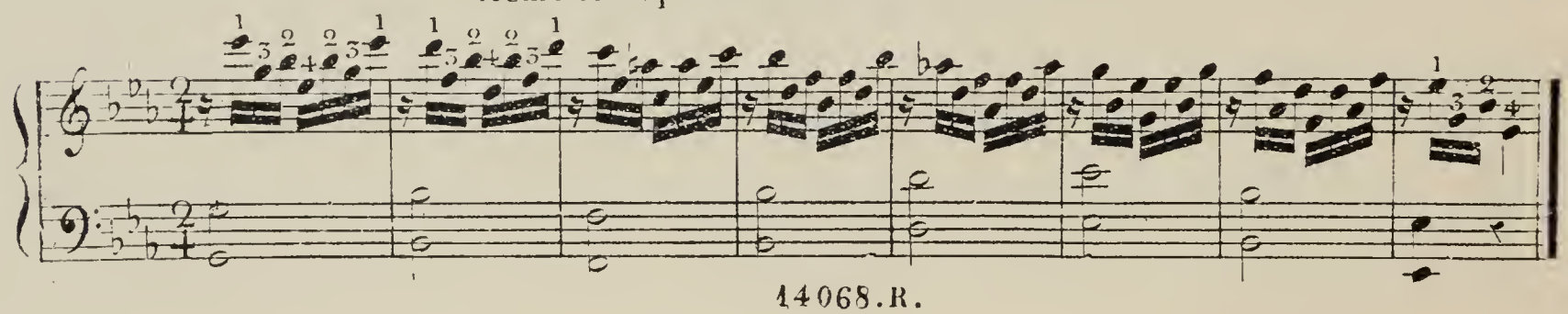


Exercice

Sur des arpeggio à distances inégales .

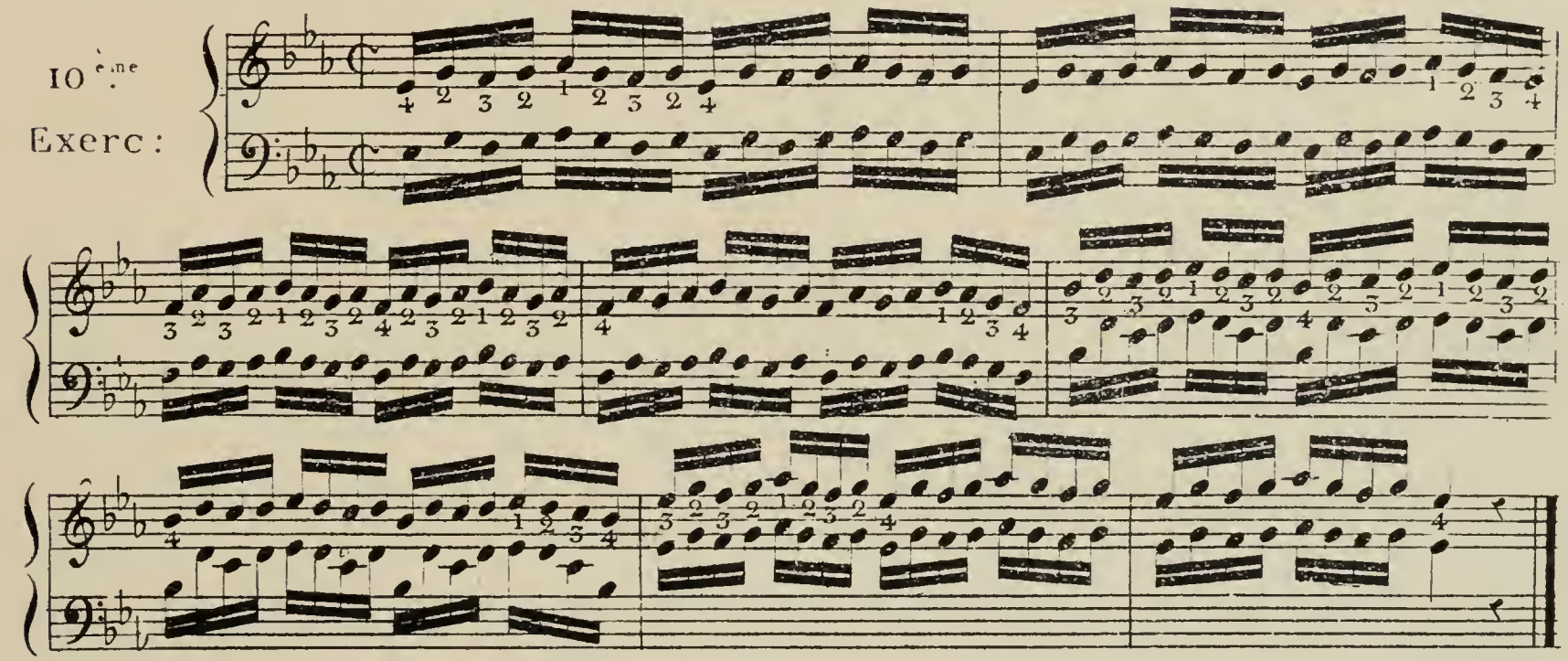


Même exemple dans le sens inverse .

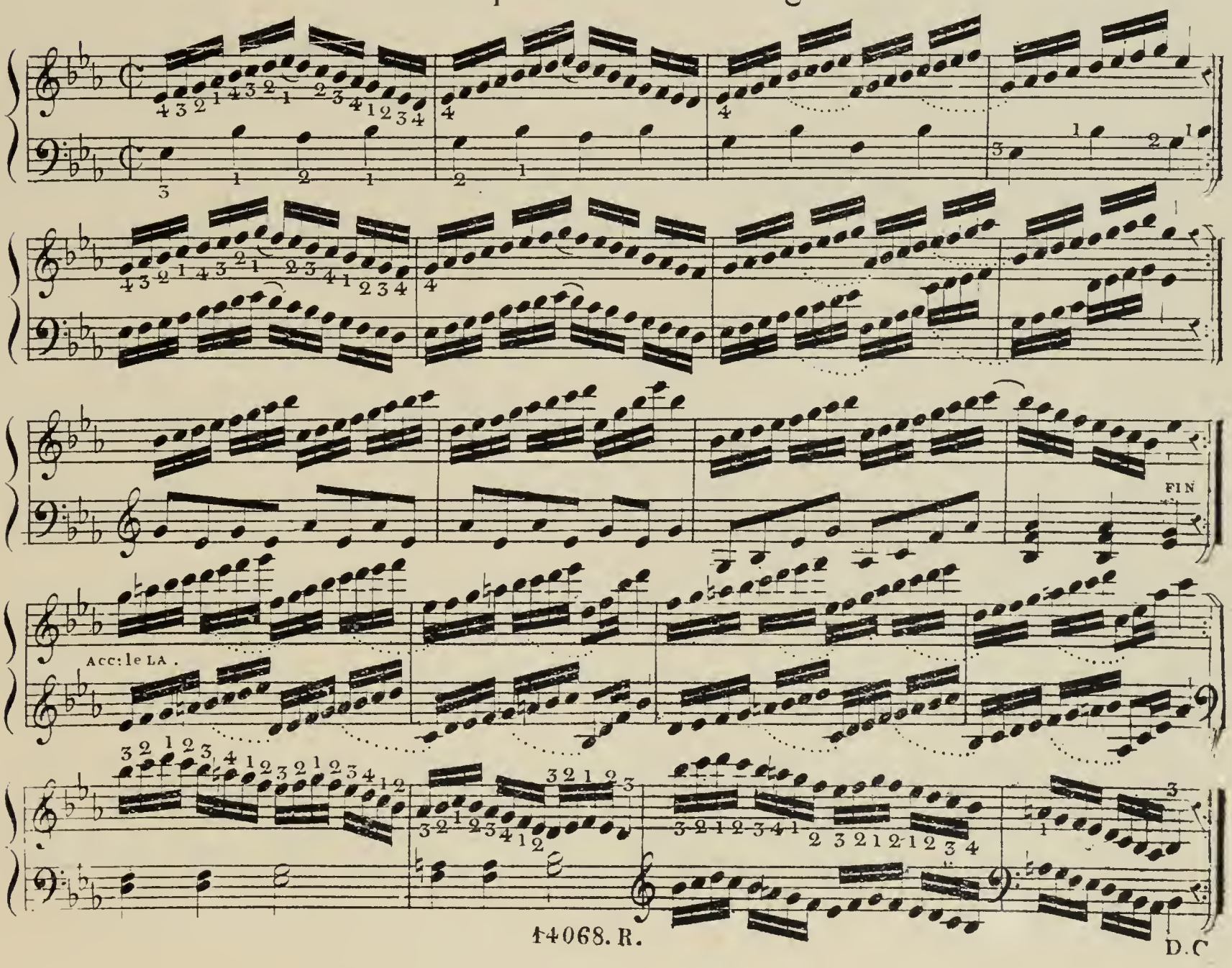


Exercice

Pour mettre en pratique les exercices précédents, et dans lequel il faut indistinctement faire entendre tous les doigts avec la même force.



Etude pour délier les doigts.



DES DIFFÉRENTES QUALITÉS DE SONS COMPOSÉS.

Il y en a de trois sortes, savoir : Les sons Harmoniques, Les Sons étouffés et Les Sons près la Table.

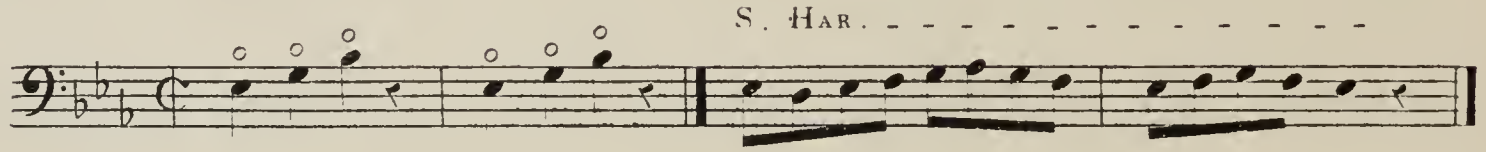
Des Sons Harmoniques.

Les sons harmoniques sont réservés à la main gauche plus particulierement qu'à la droite La manière la plus simple de les produire consiste à placer, vers le milieu des cordes, la partie de la main qui suit le petit doigt, de maniere qu elle fasse une espèce de chevalet qui coupe la corde en deux, et ne laisse vibrer que la moitié supérieure de cette corde. La main, ainsi posée, laisse au pouce la facilité de sonner la corde qu'il faut pincer un peu fortement, en observant, qu'en même tems que le pouce fait son mouvement, la main tout-entière, et d'une seule pièce, doit quitter les cordes.

Si l'élève ne réussit pas à les faire sonner bien purement et bien clairement, c'est que la main n'aura pas bien pris le milieu des cordes, ou n'aura pas appuyé assez fortement en faisant le chevalet, ou qu'il aura négligé d'éloigner la main lorsque le pouce fait son mouvement.

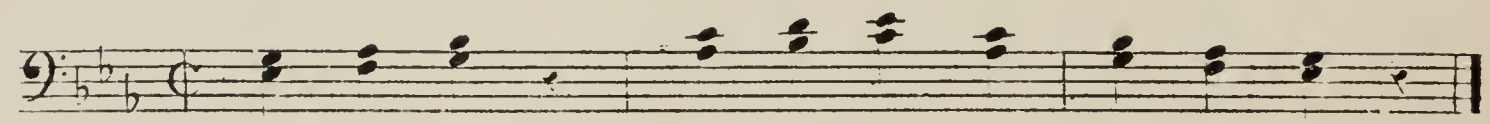
N.^o Les sons harmoniques s'indiquent, quand ils sont peu nombreux, par des petits o que l'on place sur chaque note qui doit sonner harmoniquement; autrement on les désigne par une S suivie du mot HARMONIQUE que l'on abrège ainsi S HAR : : et l'on tire une ligne de point de la longueur du passage.

Exemple.



S'il arrive que les sons harmoniques soient en tierces, on ne doit rien changer à la position que j'ai indiquée, puisque, d'après cette position, le second doigt se trouve aussi libre que le pouce et peut sonner facilement la tierce, en même tems que le pouce et la main font leur mouvement; on fera seulement attention à ce que le coupant de la main fasse bien le chevalet; car, sans cette précaution, point de sons harmoniques.

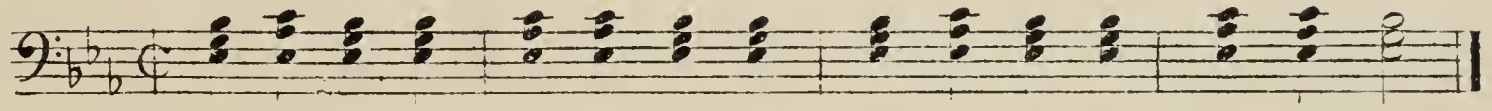
Exemple.



On peut aussi, par le même procédé, faire des sons harmoniques en accords composés de trois notes, la position de la main laissant le troisième doigt disponible.

S. H. -

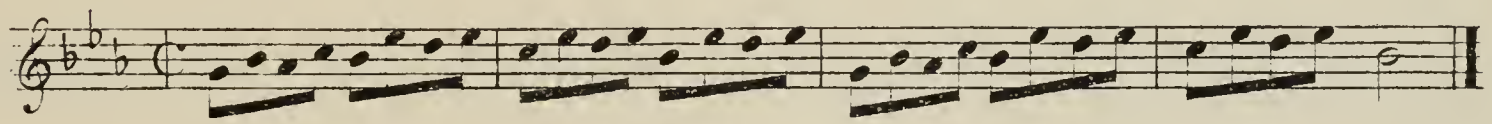
Exemple.



On fait aussi des sons harmoniques de la main droite, mais peu, parcequ'ils sont de mauvais goût, la position n'est pas la même que celle de la main gauche, par la raison qu'en voulant les faire de la même manière, on prendrait une posture très disgracieuse et très génante. Le meilleur moyen de les faire purement est de ployer le 2.ème doigt et de l'appuyer de côté, vers le milieu de la corde, de manière à faire le chevalet, et de pincer fortement la corde avec le pouce, en observant que le mouvement de celui-ci ne fasse qu'un avec celui de la main.

S. H. -

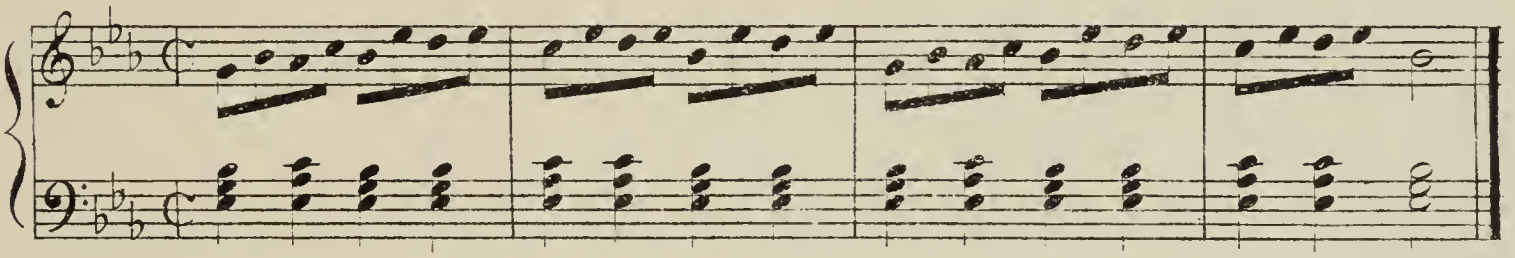
Exemple.



Quand les deux exercices précédens seront bien sus, on essaiera de les mettre ensemble d'après l'exemple suivant.

S. H. -

Exemple.

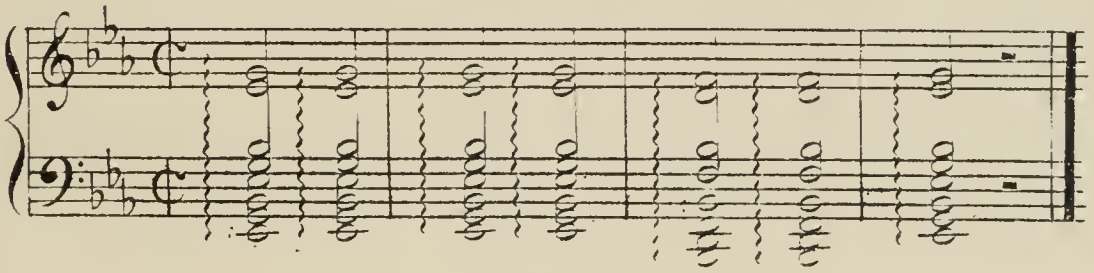


S. H. -

Des Sons étouffés.

Les sons étouffés sont particuliers à la main gauche. Cependant il arrive quelques fois qu'on en fait des deux mains. Ceci à lieu dans des accords destinés à bien faire sentir les deux tems de la mesure, comme dans un pas de marche. La manière d'étouffer ces accords consiste, dès-qu'on les a arpégés, à en arrêter subitement la vibration, en appuyant la main bien à plat sur les cordes qu'on vient de toucher.

Exemple.

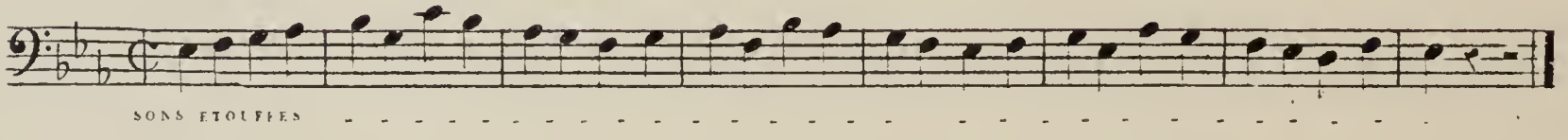


Quant aux sons étouffés de la main gauche, et qui ressemblent au STACCATO des Italiens, ils ne se font que du pouce; on les étouffe avec la partie de la main qui est au dessous du pouce; on tient cette partie de la main rapprochée des cordes, le plus possible, afin que, par un petit coup égal au mouvement qu'à fait le pouce pour sonner les cordes, la main puisse les étouffer subitement.

Quand les notes se suivent dans un mouvement vif, comme dans l'exemple suivant, c'est en sonnant la corde suivante que la main étouffe la vibration de celle qu'elle a précédemment sonnée. Ce n'est pas sans difficulté qu'on peut contracter cette habitude; pour y réussir il faut avoir grand soin de ne pas faire deux mouvements pour un seul son, ce qui rendrait la chose impraticable dans un ALLEGRO. Il faut aussi que la vitesse du mouvement de la main soit donnée par la vitesse que doivent avoir les notes qu'on doit étouffer.

Exemple.

Allegro.



N.B. Les sons étouffés s'indiquent par ce signe abréviatif s. suivi du mot ETOUFFÉ. et d'une ligne de points de la longueur du passage.

Autre manière de Sons etouffés

ou

Staccato pour la main droite.

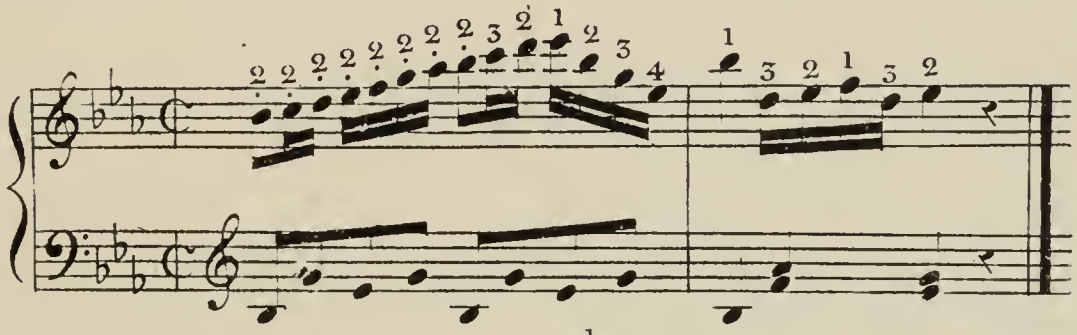
Les petits points, placés sur chaque note de la gamme de l'exemple suivant, indiquent que, pour ce passage, on ne se sert pas du doigté ordinaire, mais bien du 2.eme doigt qui, par sa position très renversée et par la quantité de pulpe qui se trouve sur la corde, produit une qualité de son toute particulière, et un contraste très agréable dans l'exécution.

Pour bien exécuter ces sons, le second doigt doit être tres allongé, de manière ce que les deux premières phalanges soient presque paralelles avec la corde,

ensuite la première phalange donne un petit coup sur chaque note piquée et saute légèrement de l'une à l'autre, en évitant la roideur du bras .

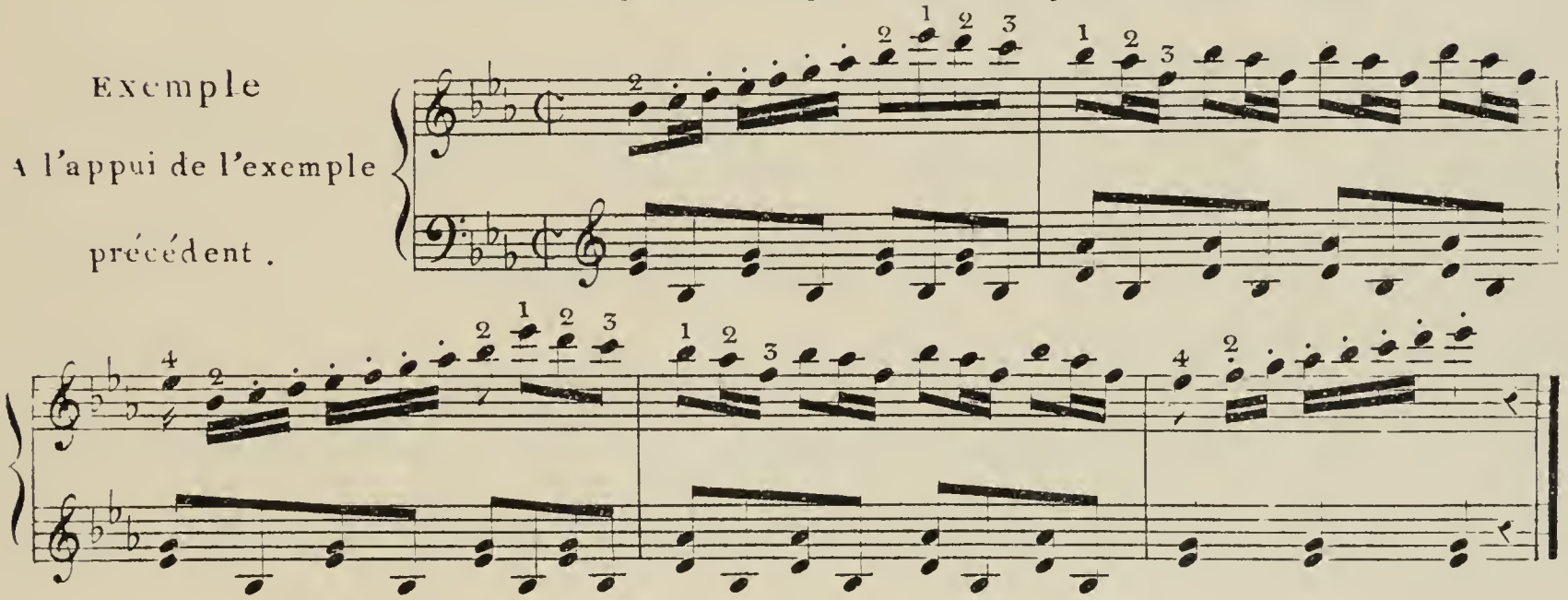
Pour la facilité de cette position, le pouce doit être placé très haut, et prêt à prendre la note qui lui est dévolue, quand on rentre dans le doigté ordinaire qui est toujours celui par lequel on termine cette sorte de passage .

Exemple .



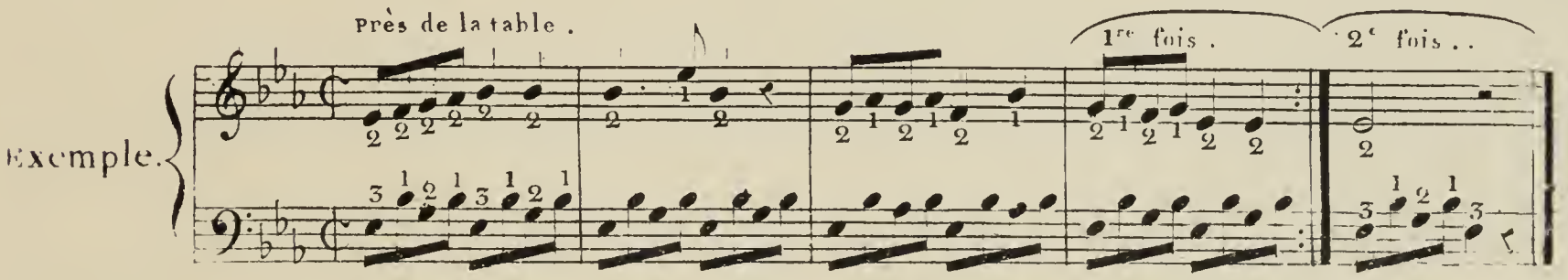
Exemple

A l'appui de l'exemple précédent .



Des Sons près de la table .

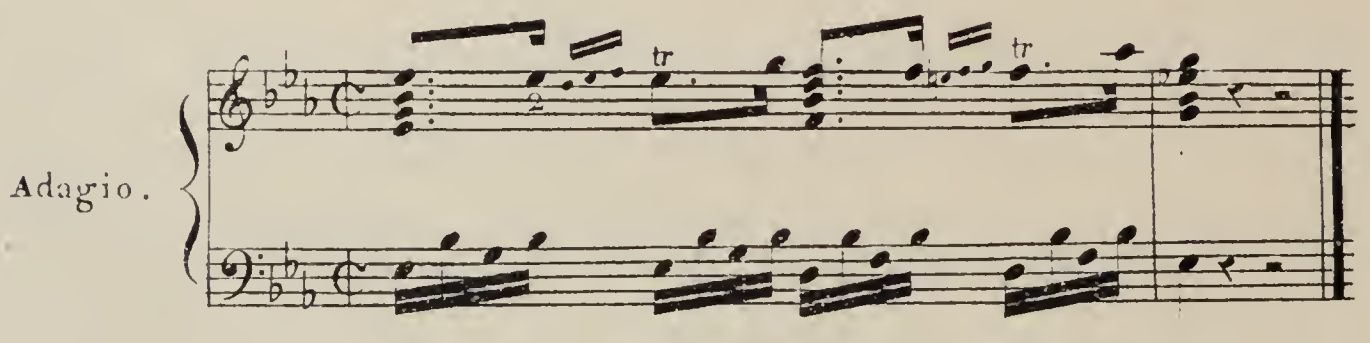
Quant aux sons qui se font près de la table, ils sont peu agréables, et ne s'emploient presque pas ; cependant, placés à propos, ils font encore un certain effet. Il n'y a pas d'autre moyen de les faire que de pincer fortement les cordes très près de la table d'harmonie ; et pour cela il faut allonger les doigts le plus possible. Ils s'indiquent, par les mots PRÈS DE LA TABLE



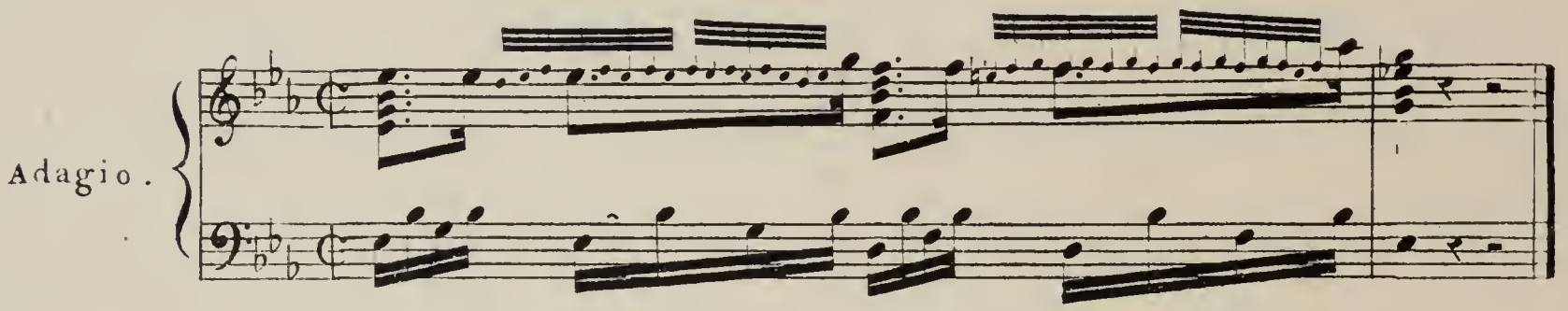
DU TRILLE.

Le Trille est un dérivé de la Cadence; il se bat plus ou moins vite, selon le mouvement du morceau dans lequel il est employé. Plus le morceau est lent, plus le trille doit être long; et lorsque, dans les ADAGIO, on le place sur une noire, (comme il doit battre pendant toute la durée de la note sur laquelle il se trouve) il devient alors une véritable cadence. Dans les morceaux plus vifs, il doit avoir moins de battements, mais il doit toujours être préparé et terminé comme la cadence.

EXEMPLE de la manière dont on l'écrit.



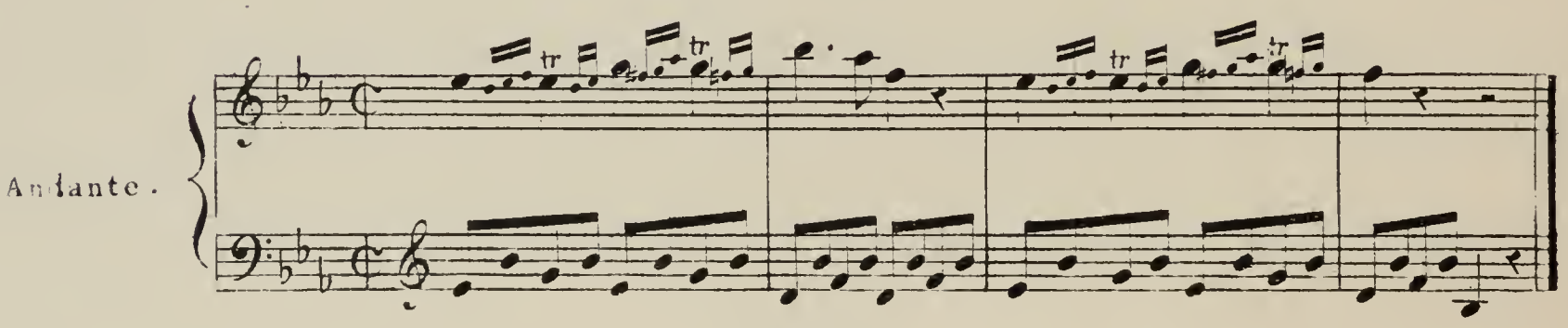
MANIÈRE DE L'ÉTUDIER.



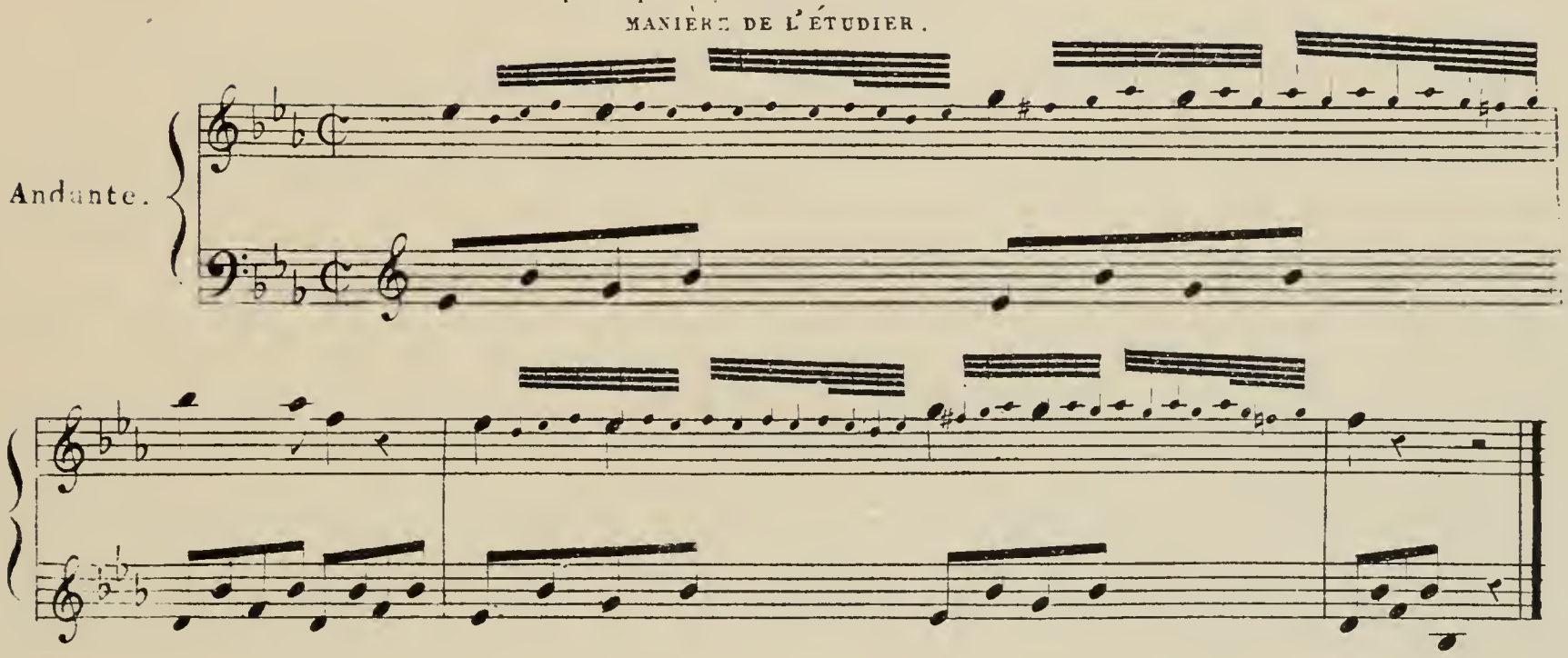
EXEMPLE DES TRILLES

Dans le mouvement de l'Andante.

MANIÈRE ORDINAIRE DE L'ÉCRIRE



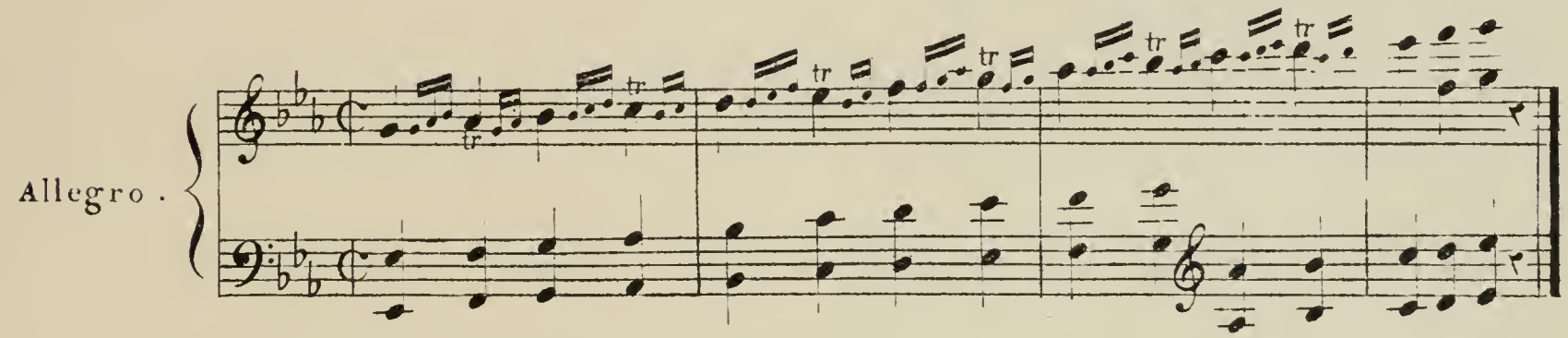
N.° il y a dans ce trille moins de battements que dans l'autre,
parce que le mouvement est moins lent
MANIÈRE DE L'ÉTUDIER.



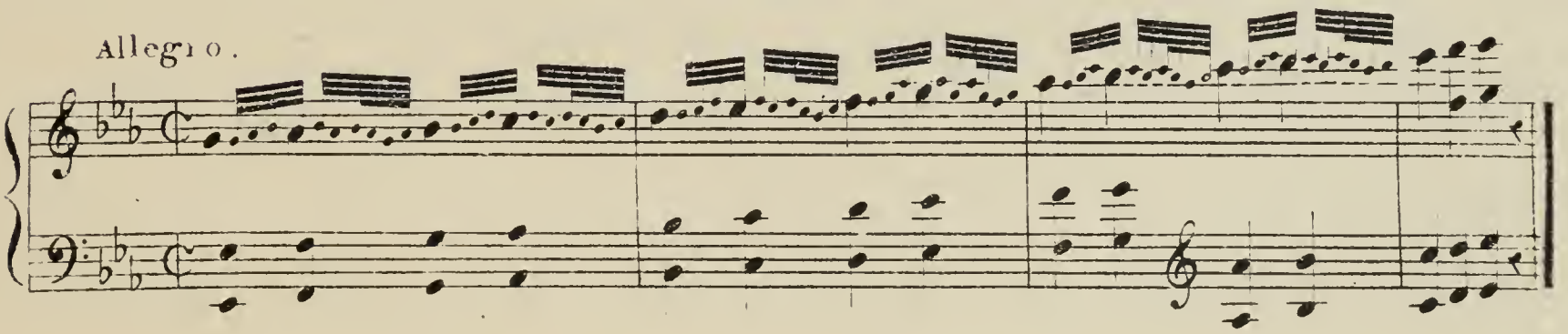
EXEMPLE des trilles pour l'ALLEGRO.

N.° il y a encore moins de battements dans ce trille que dans le précédent.

MANIÈRE ORDINAIRE DE L'ÉCRIRE



MANIERE DE L'ÉTUDIER.

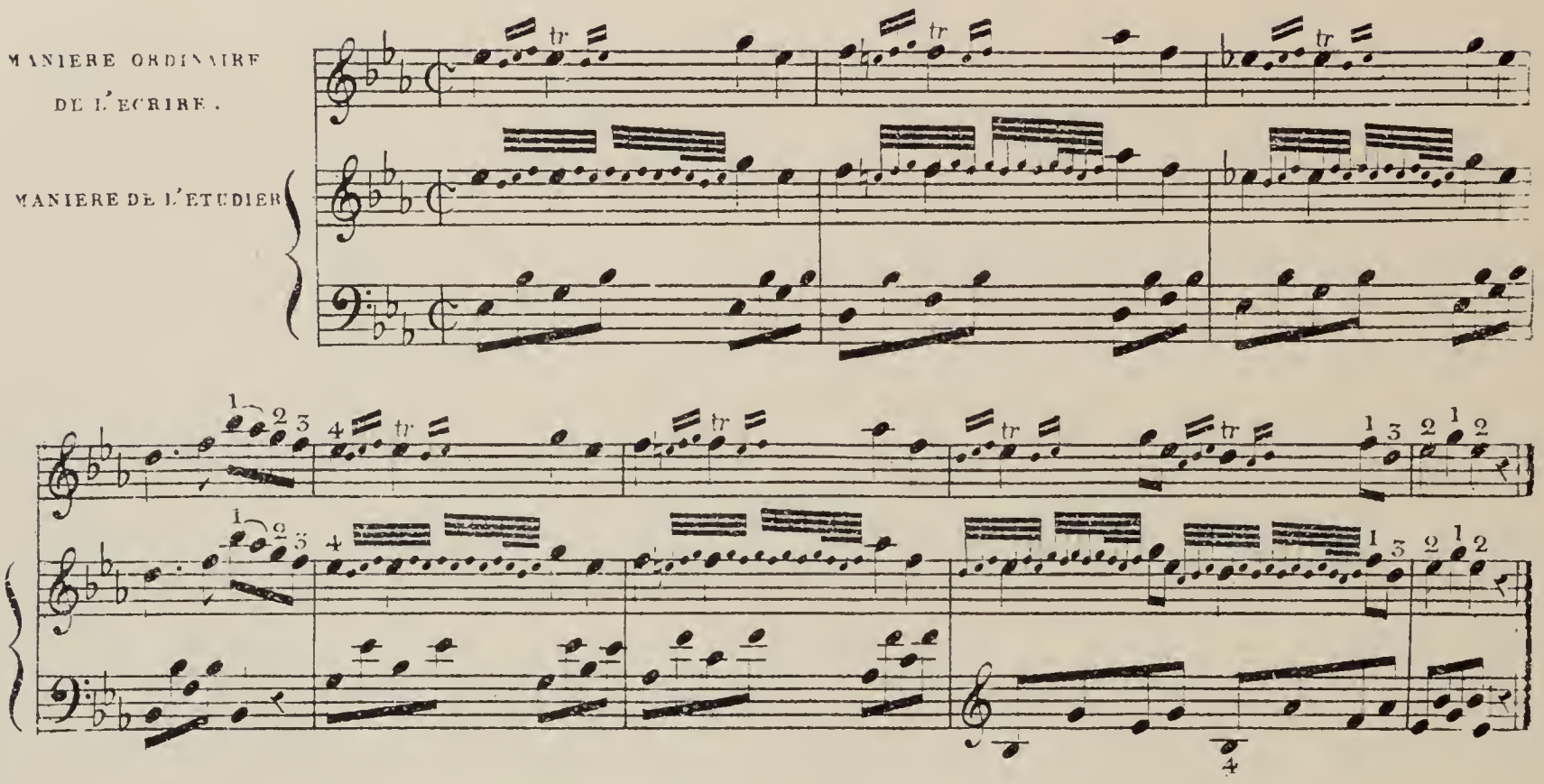


Cette dernière manière est celle qui emploie le moins de battements; si le mouvement était plus vif encore, on ferait les battements plus vifs, mais on ne peut pas en mettre moins.

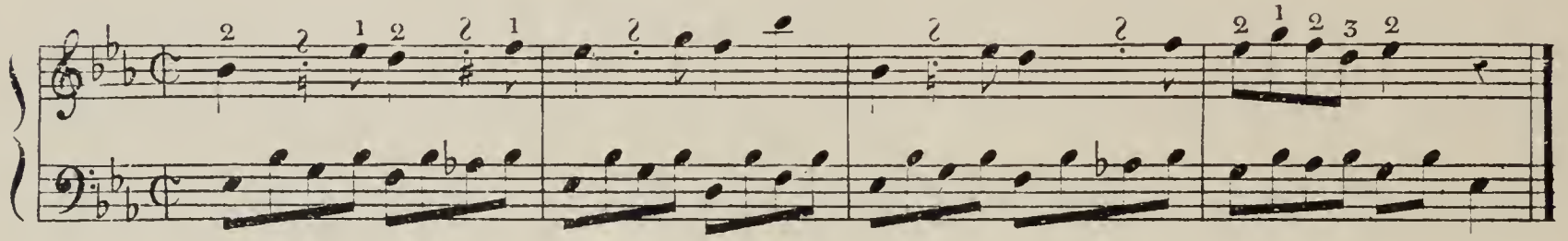
ETUDE pour mettre en pratique les Trilles dans un mouvement ANDANTE, qui est celui dans lequel ils sont le plus particulièrement employés .

MANIERE ORDINAIRE DE L'ECRIRE .

MANIERE DE L'ETUDIER

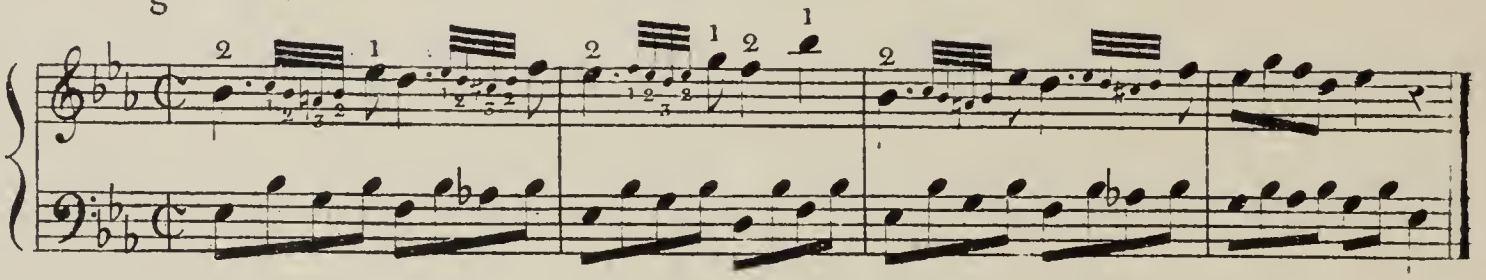


DIVERS AGRÉMENTS qui se marquent avec ce signe ?



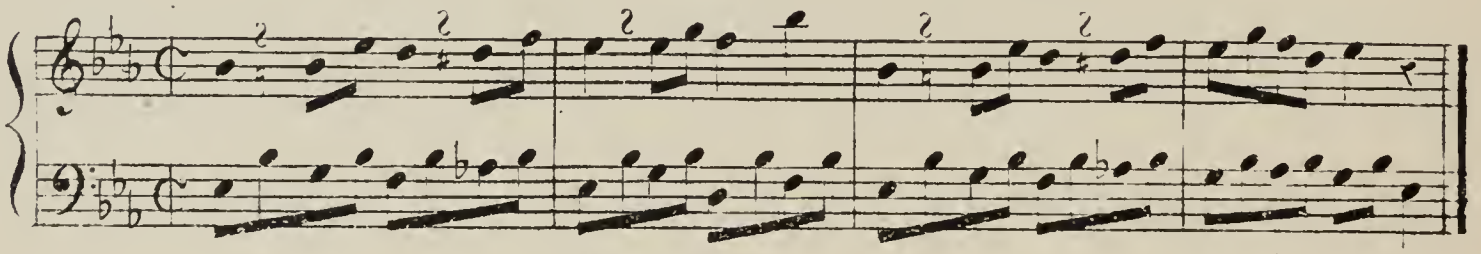
L'EXEMPLE suivant indique la manière d'étudier ce passage dont les agréments sont indiqués par ce signe ? .

EXEMPLE.

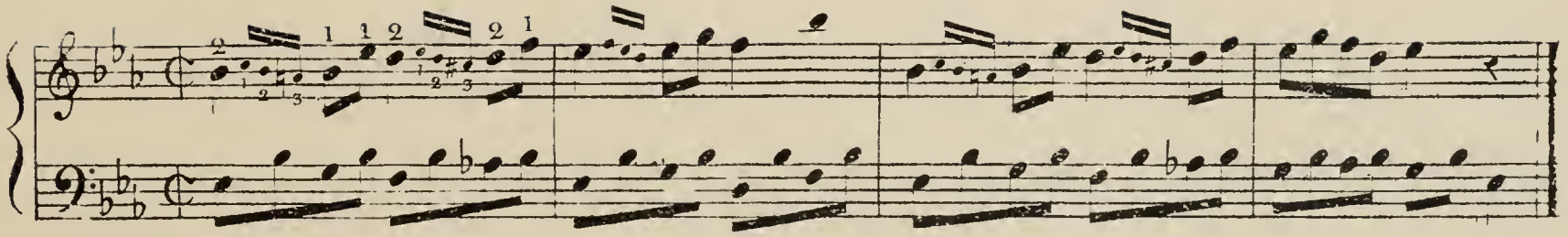


AUTRE PASSAGE dans le même genre. L'élève devra faire attention que, toutes les fois que ces agréments sont écrits en petites notes, ils ne comptent pour rien dans la mesure; ils anticipent sur la durée de la note qui les précède .

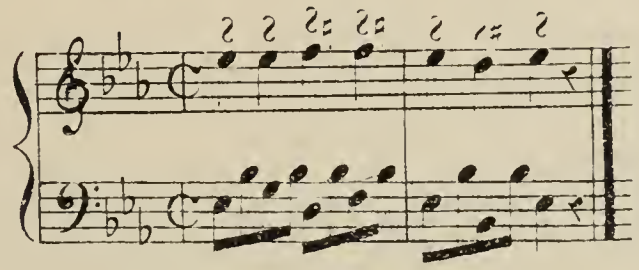
EXEMPLE.



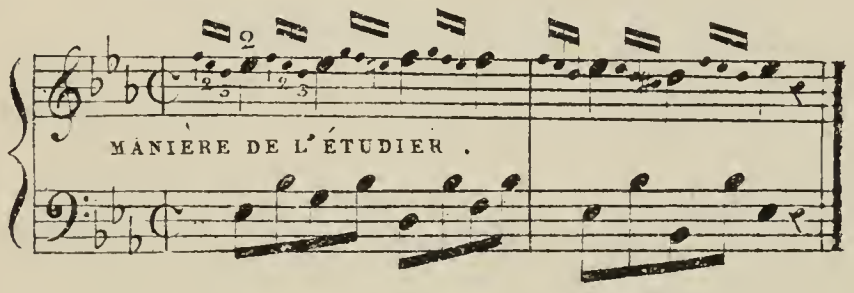
MANIÈRE DE FAIRE CE PASSAGE.



AUTRE AGRÉMENT.



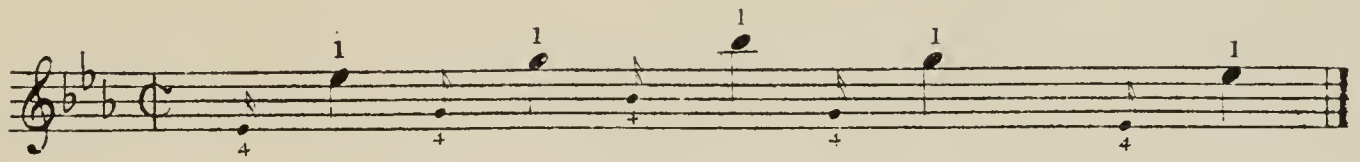
MANIÈRE DE L'ÉTUDIER.



DES PETITES NOTES.

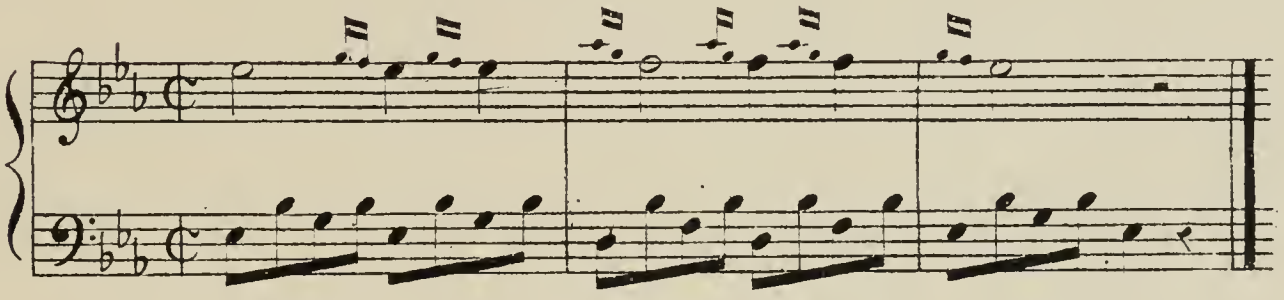
Les petites notes ne comptent pour rien dans la mesure; le tems de les faire se prend sur les notes qu'elles précedent ou qu'elles suivent, selon la manière dont elles sont placées

Par exemple



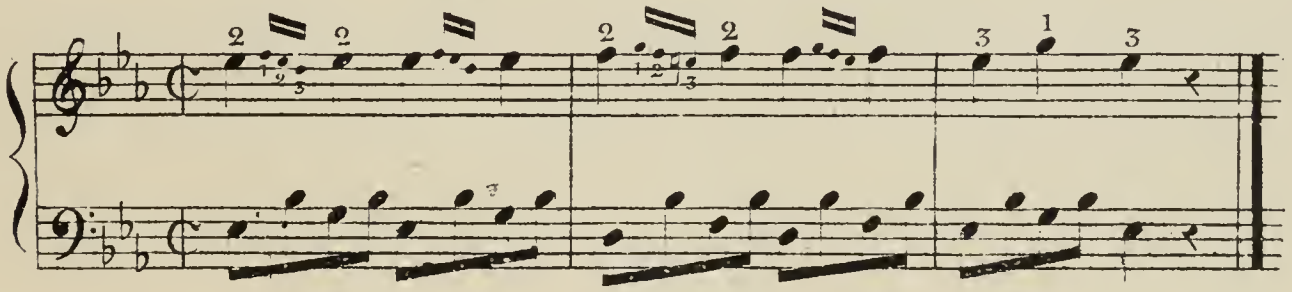
Ces petites notes font presque l'effet d'octaves arpégées, elles doivent avoir une grande vitesse; le tems de les faire doit être pris sur la note qu'elles precedent

DEUXIÈME EXEMPLE.



Dans ce deuxième exemple, les petites notes sont prises sur la durée des notes qui les précédent, par ce qu'il faut que les noires soient bien sonnées d'aplomb avec les basses.

AUTRE AGRÉMENT pris aussi sur la durée de la note qui les précède, et dont les notes, qui les suivent, doivent être sonnées d'aplomb avec la basse.

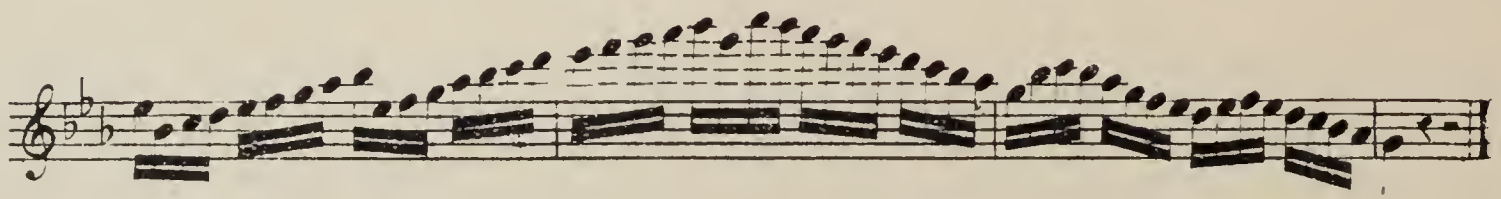


DES TRANSPOSITIONS DE NOTES ET DES ABRÉVIATIONS

Quand un passage monte trop haut, à la main droite, il est reçu, pour la facilité de la lecture, et pour que ces notes elevées ne se confondent pas avec celles de la basse de la portée supérieure, de les écrire une octave plus bas qu'on ne doit les jouer, en mettant, en tête de ce passage, les mots italiens OCTAVA ALTA qu'on abrège ainsi 8va ALTA. et, à la suite de ce signe, une ligne de points qui se prolonge jusqu'à la fin du passage dont on indique la terminaison par le mot LOCO.

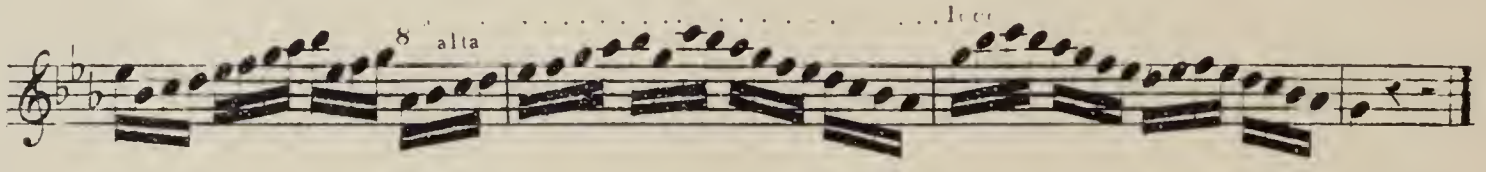
Pour la main gauche, quand les notes montent trop haut, on les place sur la ligne de la main droite, ou pour plus de clarté, quand le cas l'exige, on met une clef de *SOL* à la basse, et on écrit la partie de la main gauche sur cette clef.

EXEMPLE.



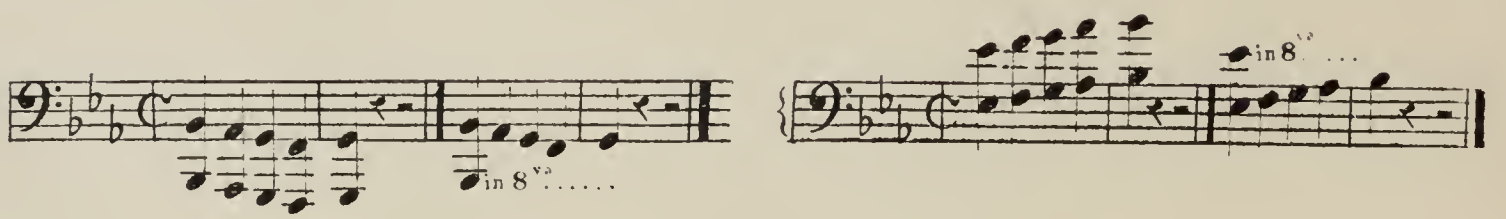
Ce passage est très difficile à lire à cause de la grande quantité de petites lignes que l'œil devrait compter. Pour la facilité de la lecture et pour la clarté de la copie on l'écrit ainsi.

EXEMPLE.



Quand, dans les basses, on a une certaine quantité de notes grâves en octaves, on se sert du chiffre 8 et d'une ligne de points qui se prolonge jusqu'à ce que les notes redeviennent simples. le 8 placé au dessus indique de prendre la note de l'octave au dessus, et placé au dessous, il désigne la note de l'octave au dessous. Voyez l'exemple suivant où les notes grâves descendent si bas que, si on les écrivait, elles se confondraient avec celles de la partie suivante.

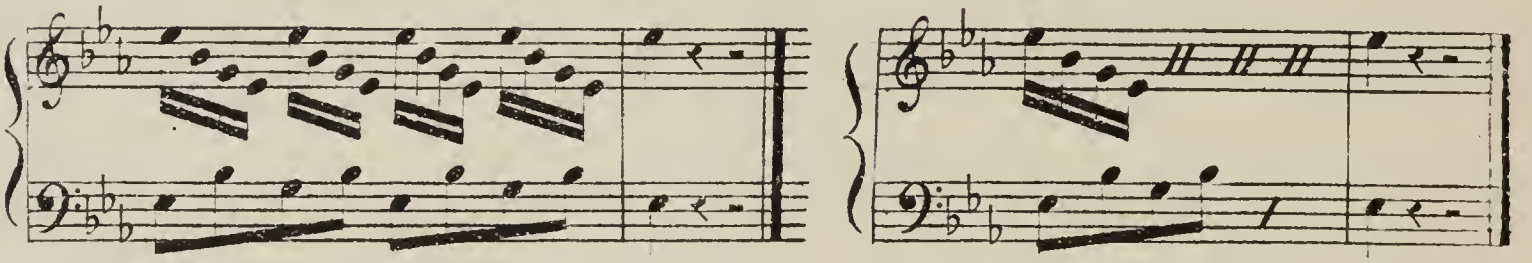
EXEMPLE.



Quand un arpéggio doit être répété plusieurs fois, on l'indique par autant de barres, comme dans l'exemple suivant.

ABRÉVIATION.

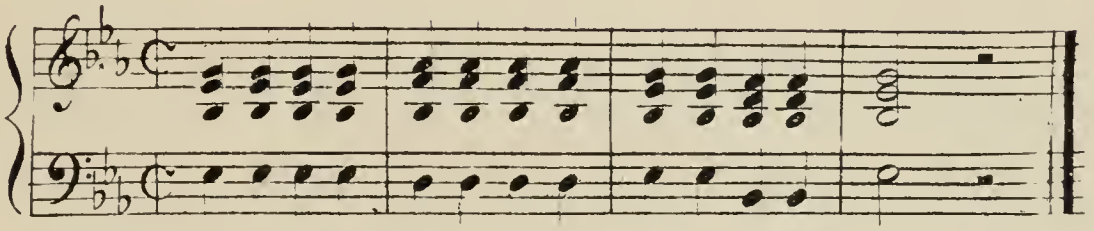
EXEMPLE



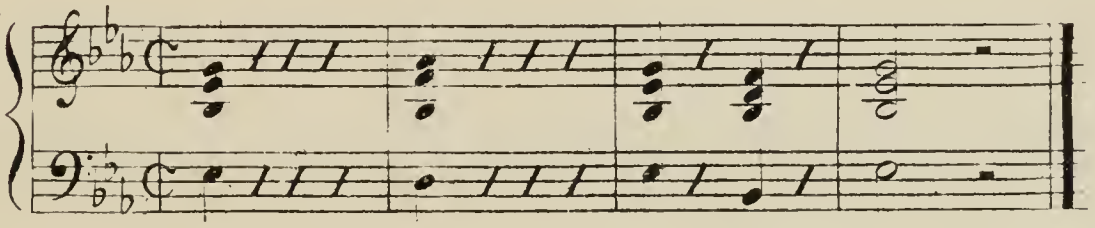
Quand l'arpéggio est en croches, on ne met qu'une barre simple; on en met deux s'il est en doubles croches.

Quand on abrège des noires, on met des barres simples, mais beaucoup plus petites, Comme l'exemple suivant l'indique .

EXEMPLE.

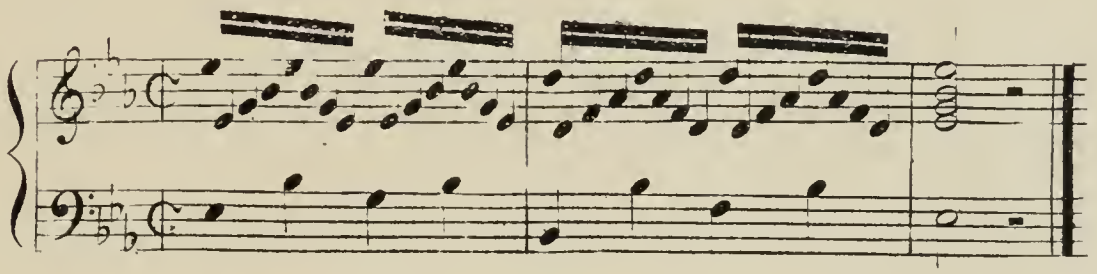


ABRÉVIATION.

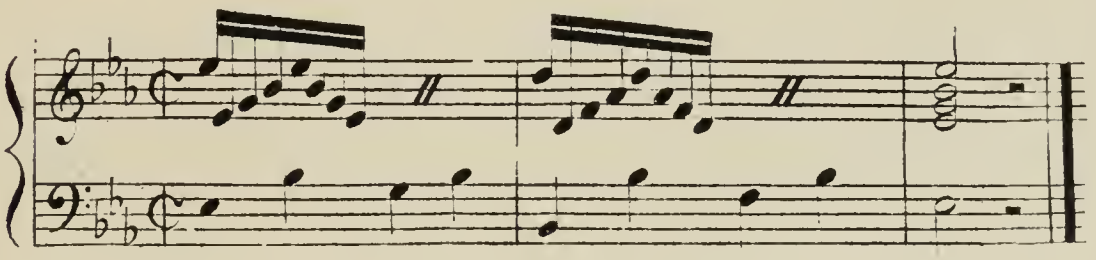


Quand un arpéggio qu'on abrège, est d'une demi-mesure en doubles croches, on indique l'abréviation par une double barre .

EXEMPLE.

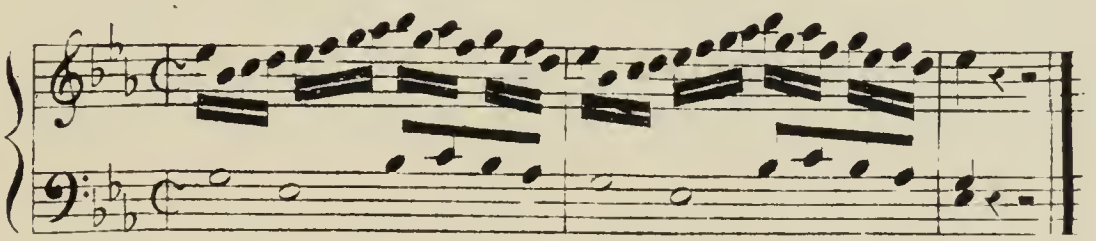


ABRÉVIATION.

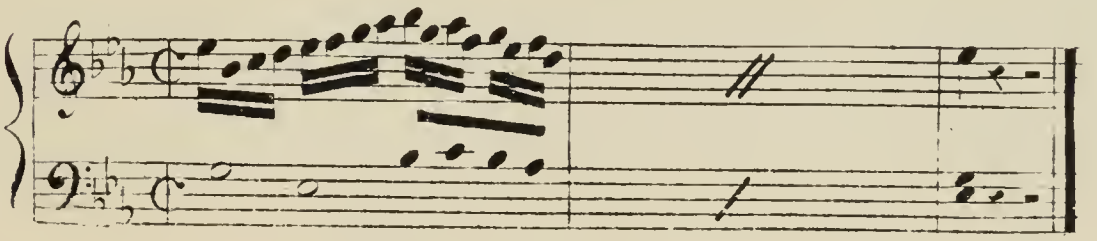


Tout s'abrège de cette manière, les triolets de même, toute espèce d'arpéggio et de passages ayant la même forme; les batteries en croches s'abrègent avec des barres simples, en doubles croches avec des doubles barres; en triples croches avec des triples barres . On abrège même des mesures entières; dans ce cas, on l'indique avec des doubles barres qui traversent la mesure, comme l'exemple suivant l'indique .

EXEMPLE.

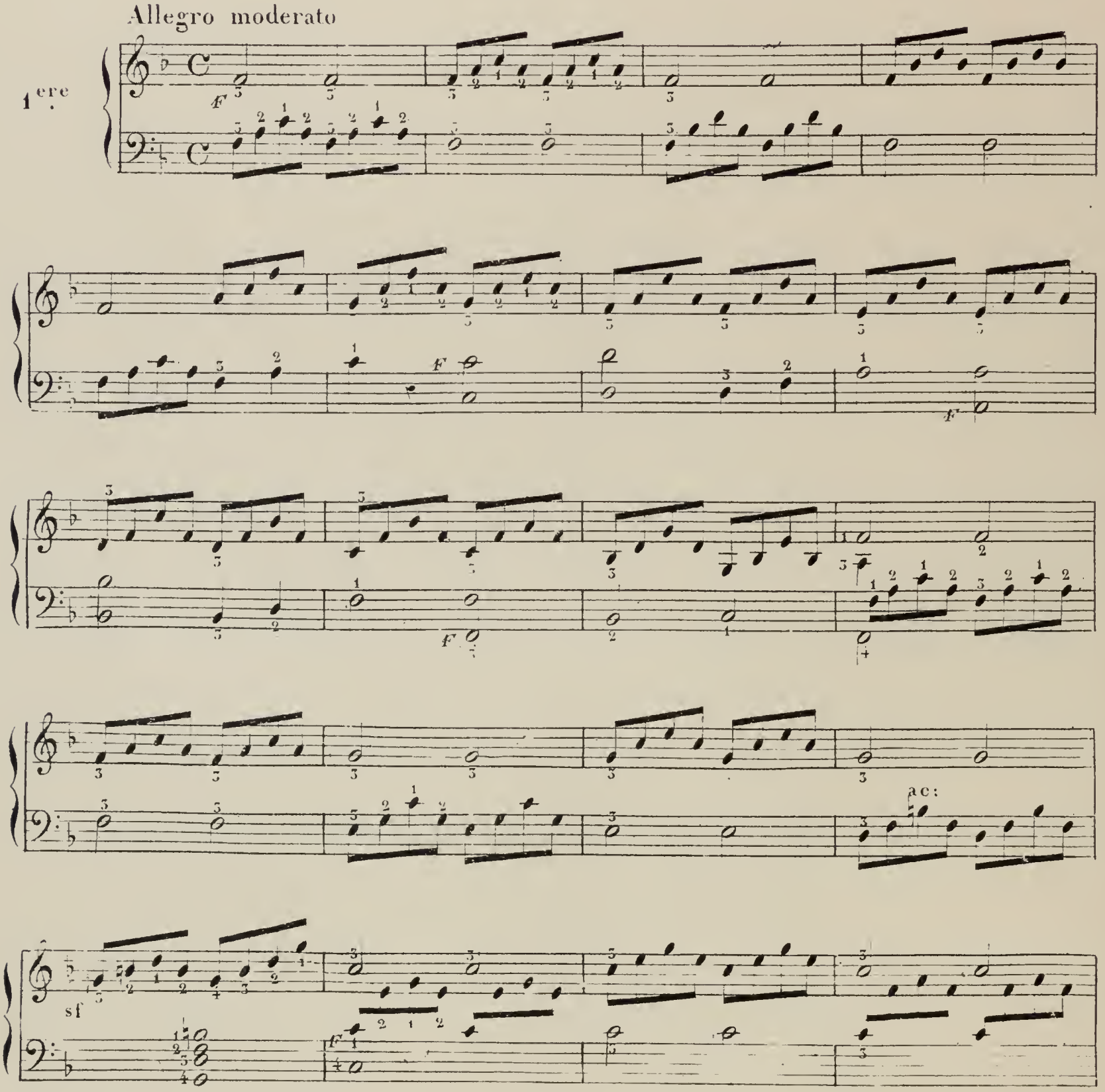


ABRÉVIATION.



SUITES DE PETITES ETUDES

Etude dialoguée pour s'exercer alternativement, tant de la main droite que de la main gauche, a faire sentir les notes blanches qui frappent les deux temps de la mesure, et, par ce moyen, acquerir cet aplomb indispensable à la musique.



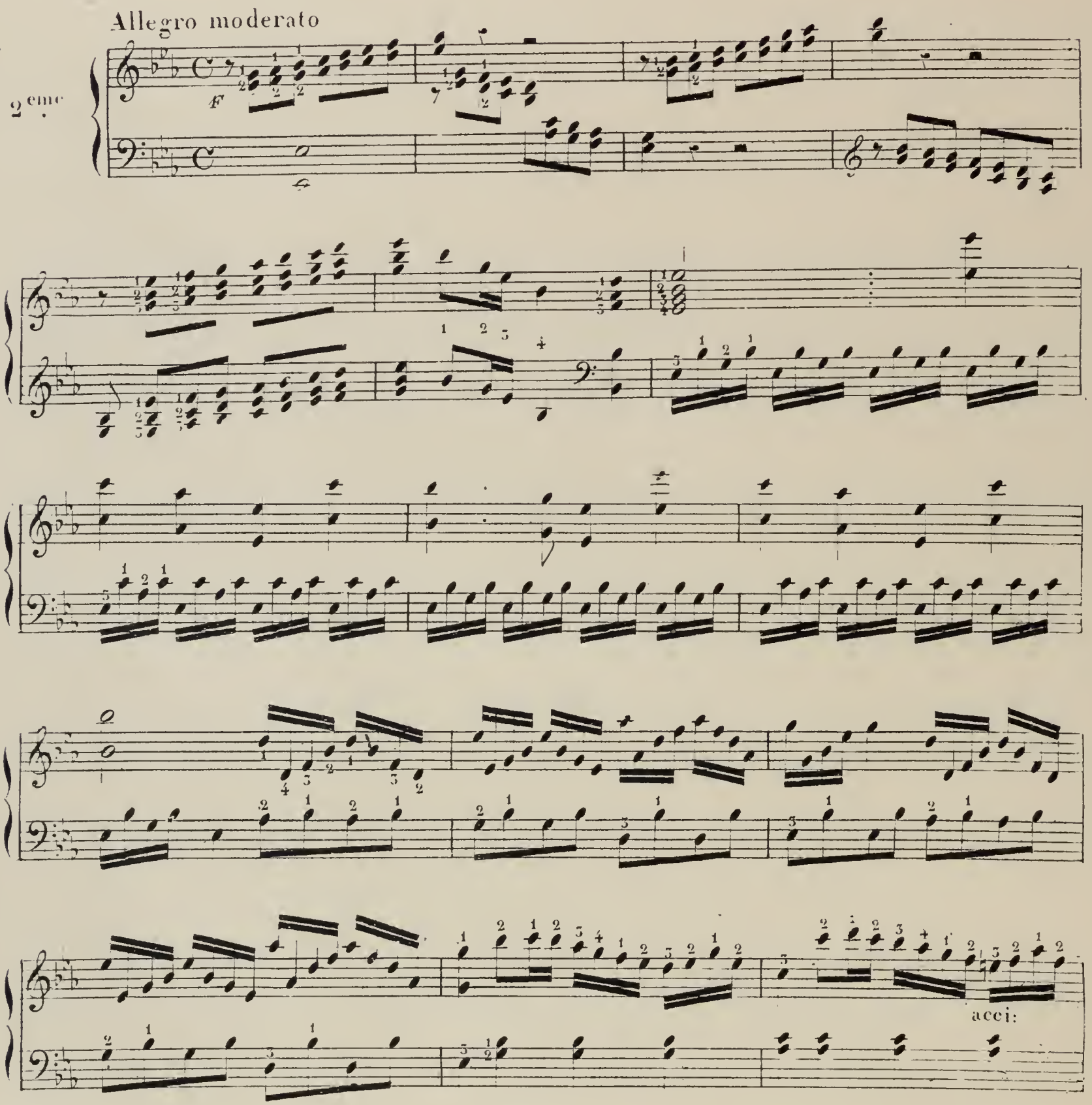
décrochez

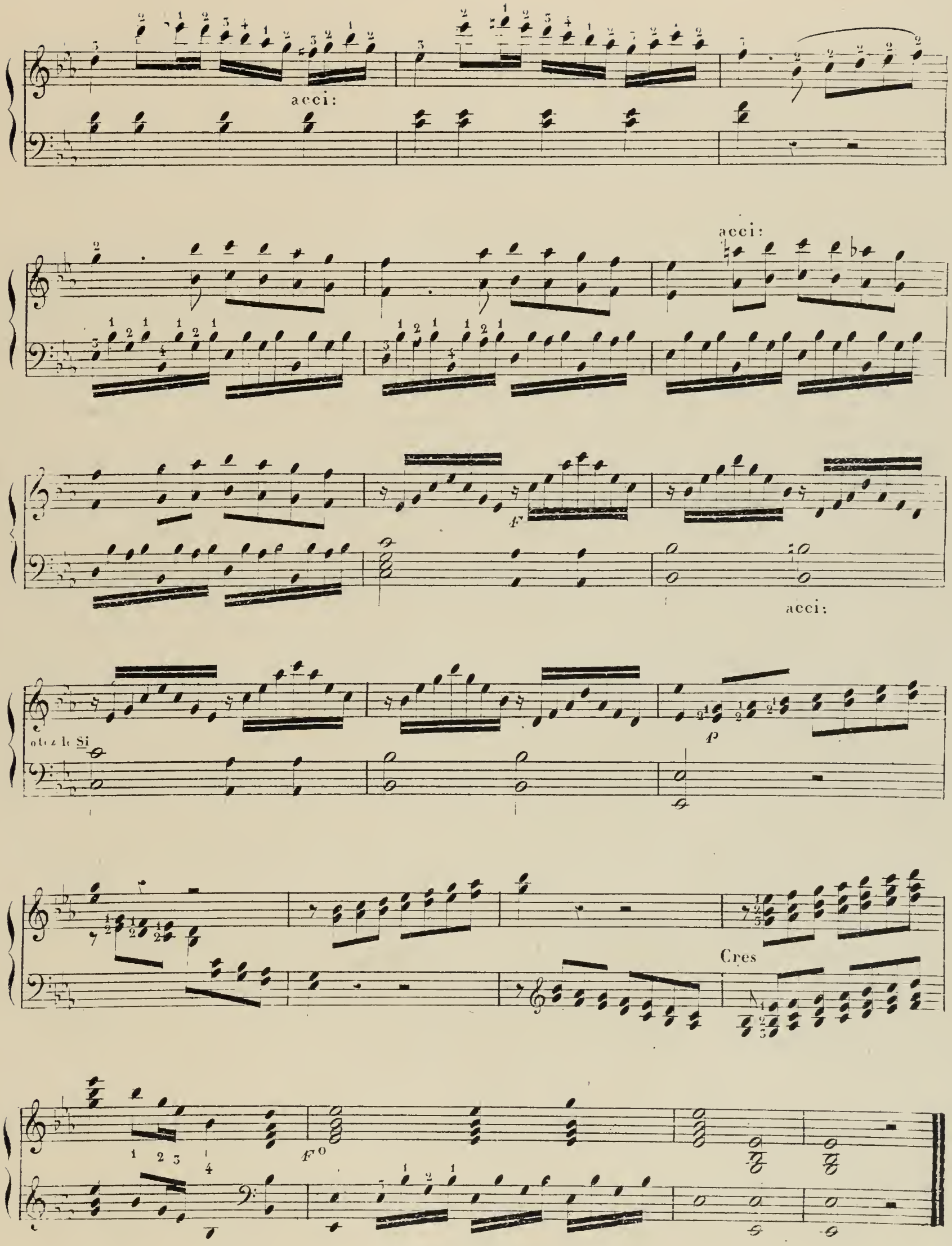
acci:

acci:

ETUDE

Dans la quelle il faut s'attacher particulièrement à bien faire ressortir les notes du pouce, autant de la main droite que de la main gauche, et à mettre en pratique les exercices particuliers qu'on aura faits des batteries, des arpeggio, en ayant toujours égard à la qualité du son et à l'ensemble des deux mains.




acci:
acci:
acci:
otez le Si
Cres

ETUDE

Pour s exercer à enchainer entr'eux les passages coulés, les batteries, les gammes, les arpeggio, tout en leur donnant une égalité de force et de mouvement; ce qu'on ne pourra obtenir que par la souplesse qu'on mettra dans l'exercice de cette étude.

All.o fieramente.

3.eme

F

déc:

ac:le la d'av:

ac:

ac:d'avance le mi

f déc: Mi

déc:

ac:la d'ax

ac.

acci.

acci.

acci.

acci.

acci:

acci.

lev.

posez.

lev:le fa.

lev.

posez.

ETUDE

D'un mouvement vif, pour s'exercer à la force et à l'égalité du son ; et dans la quelle il faudra éviter toute espèce de roideur que pourraient occasionner la force et la vitesse exigées dans cette étude.

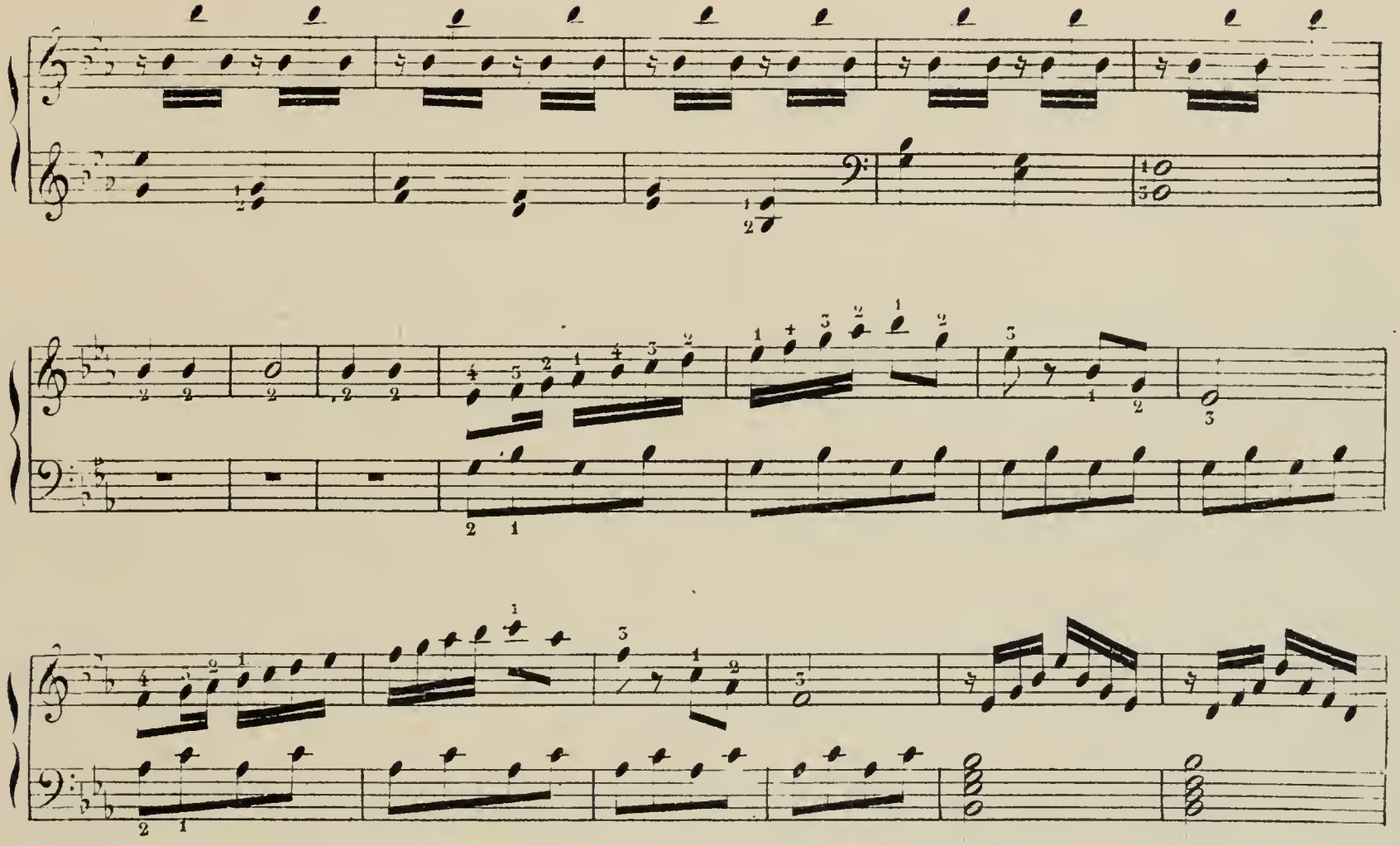
Allegro.

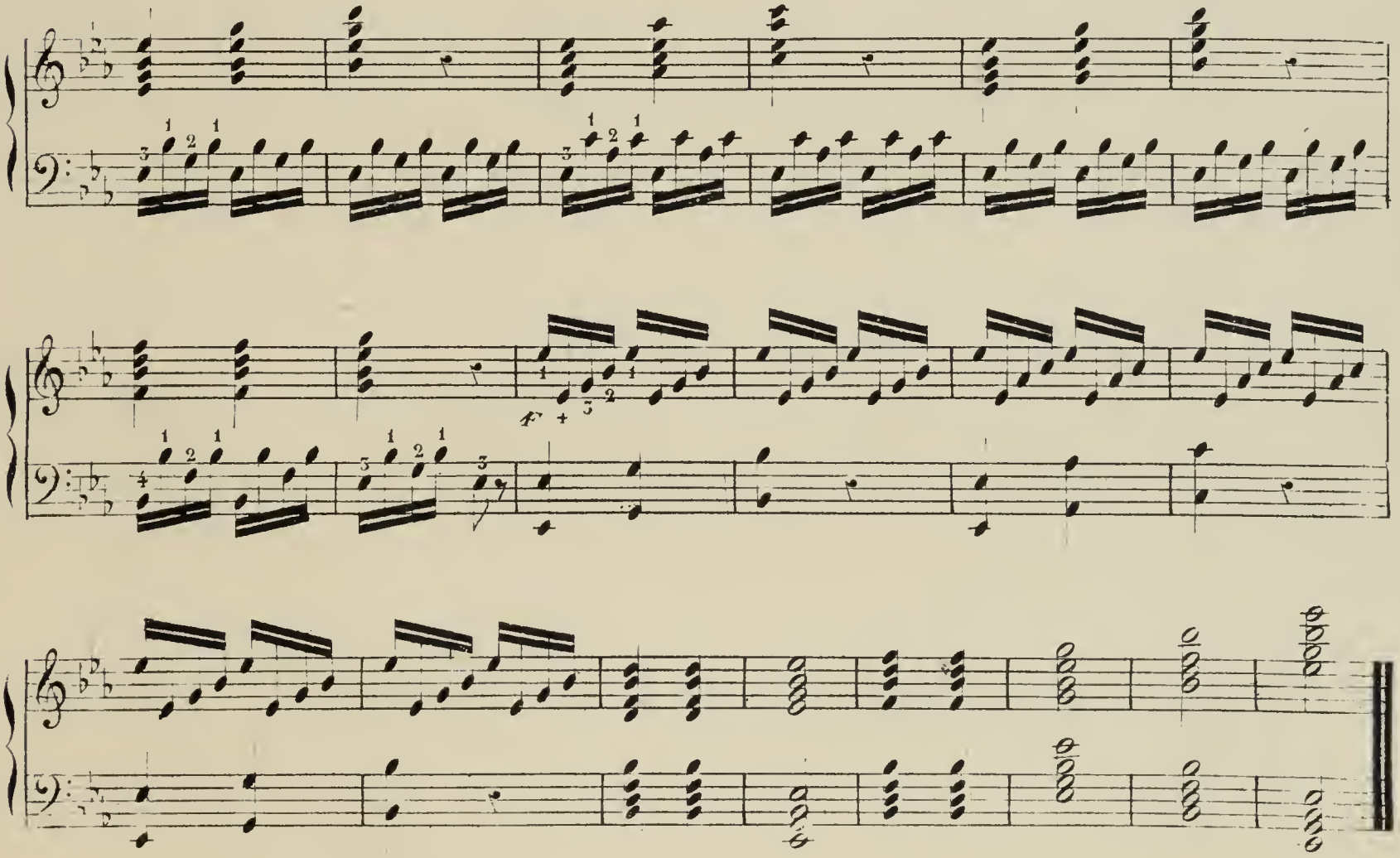
4.ème

F

F

F

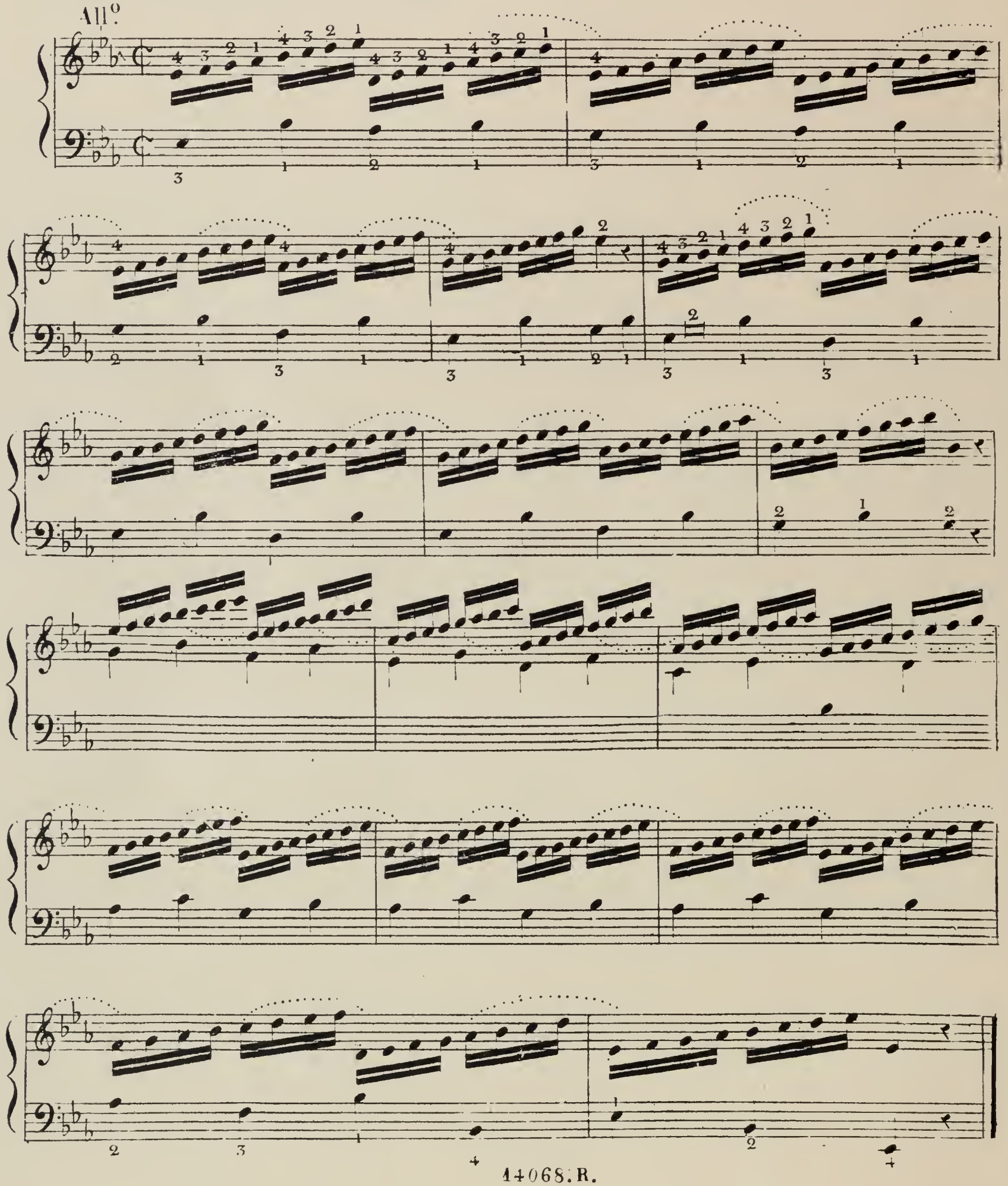




ETUDE pour délier les doigts.

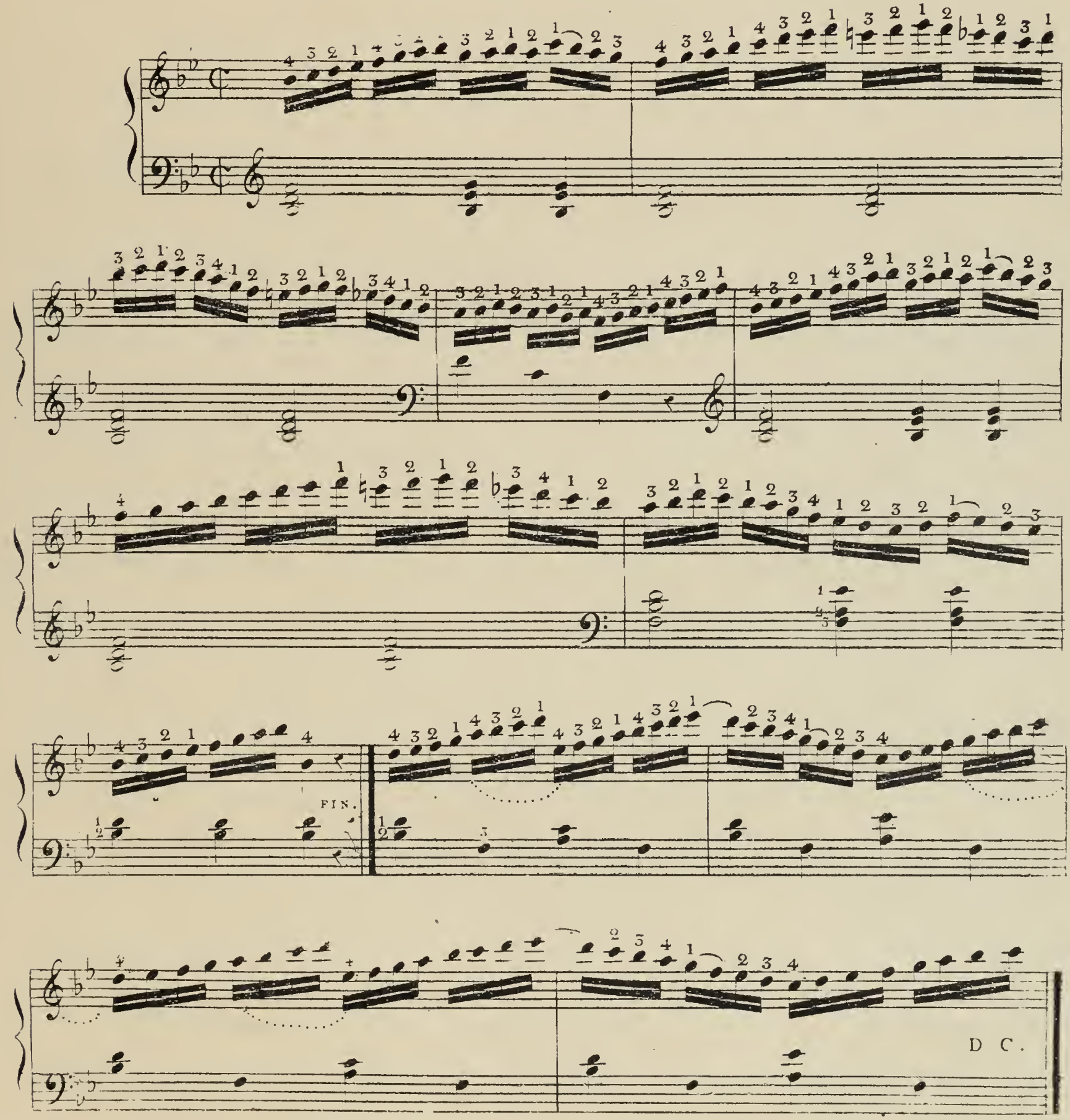
L'élève aura soin, dans cette étude, que le quatrième doigt se dirige toujours, à l'avance, sur la première note de la gamme suivante, afin que, par ce moyen, on ne laisse pas de lacunes entre les gammes.

All.o



Etude pour délier les doigts.

Le doigté chiffré de cette étude fera connaître aux élèves de quelle manière doivent suivre les doigts, selon la quantité de notes qui se suivent diatoniquement.

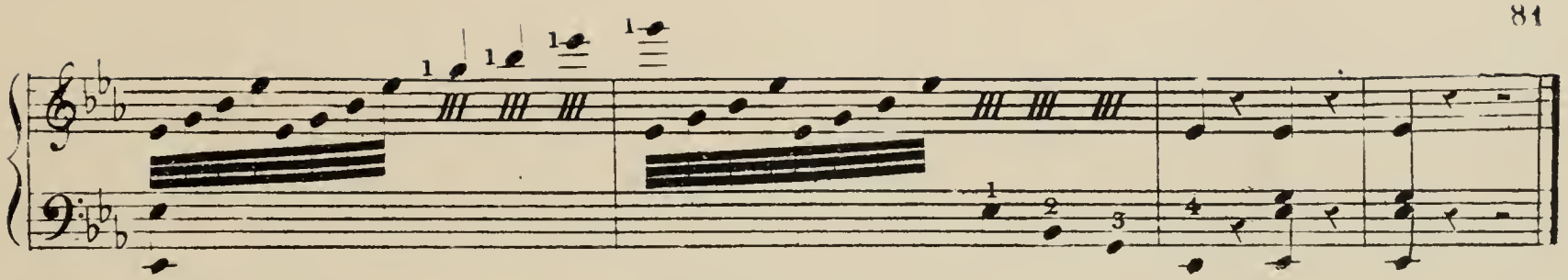


Double Etude qu'il faut exercer, 1.° telle qu'elle est écrite, et 2.° en observant les demi-quart de soupirs qui remplacent les notes détachées qui leur correspondent.

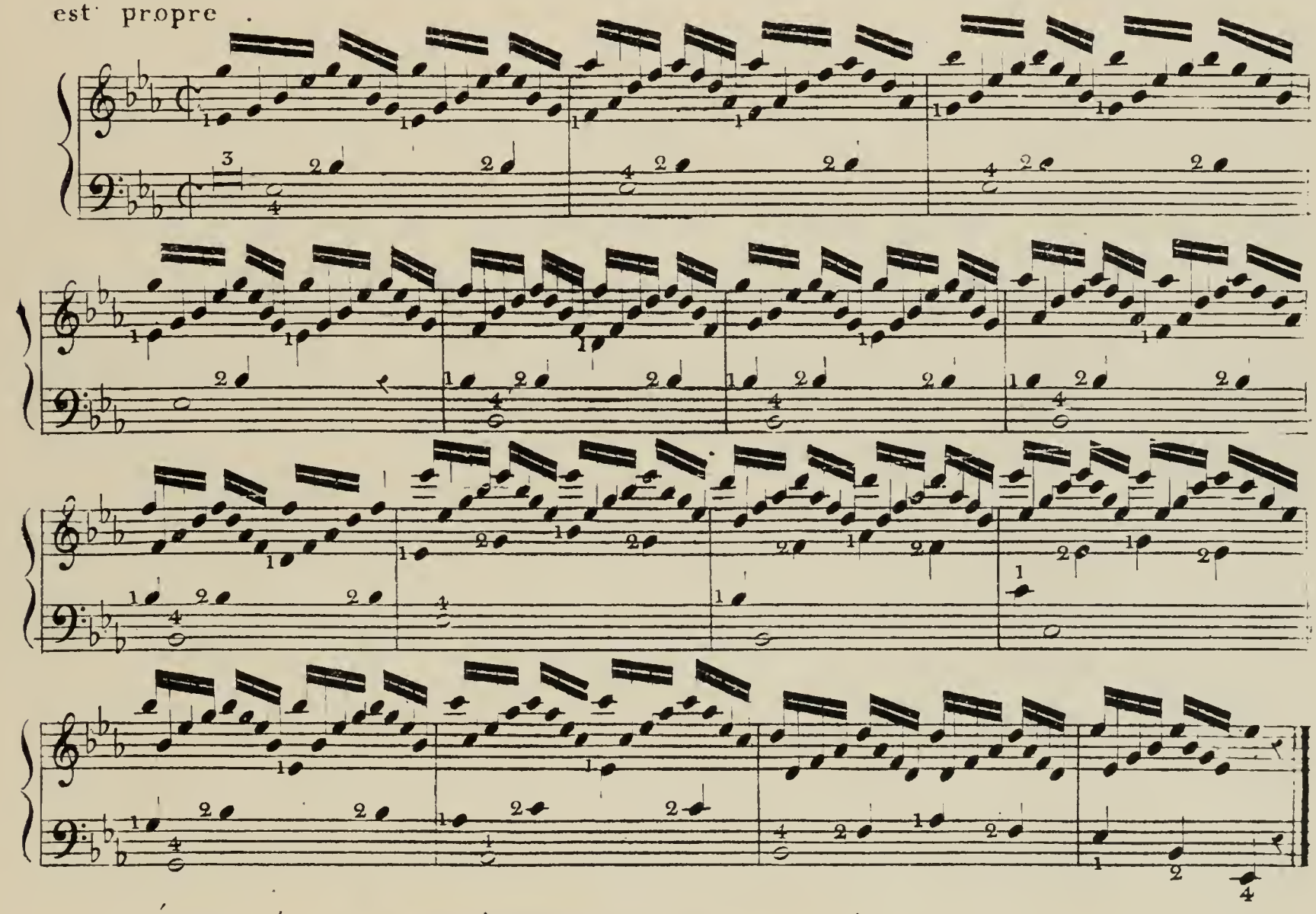
FIN.

D.C. al segno 𝄋

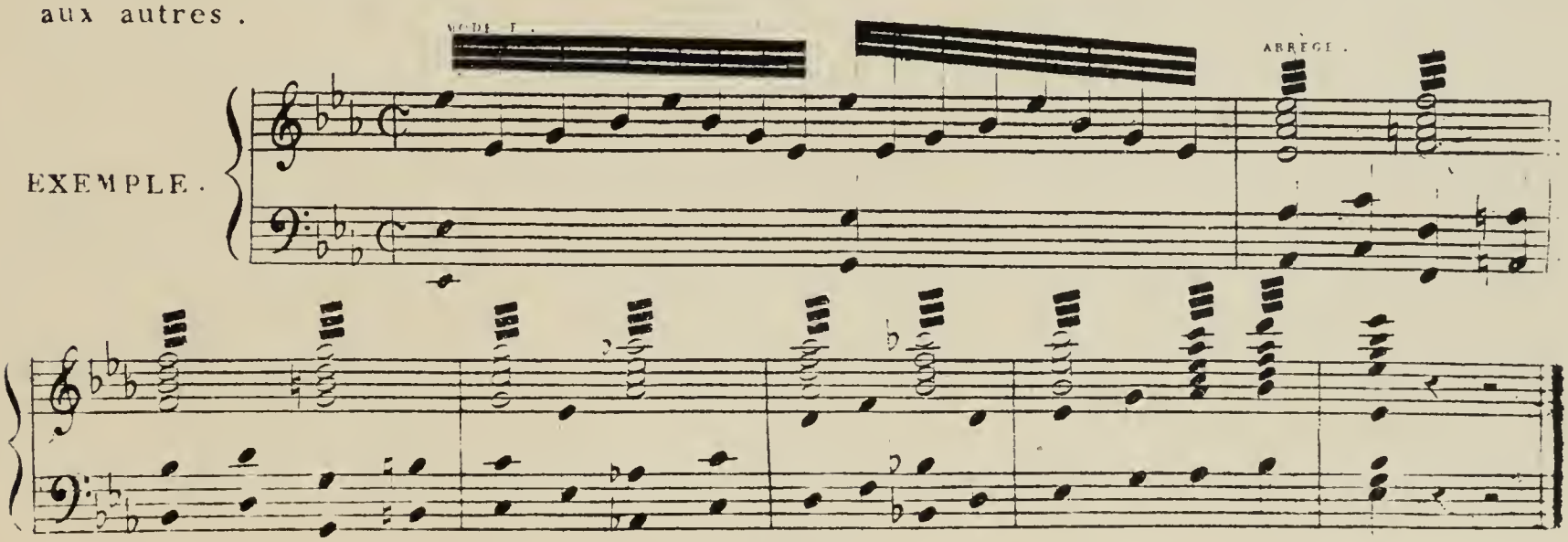
ETUDE pour apprendre à croiser la main gauche, pendant l'arpéggio de la main droite.



AUTRE ETUDE en arppegio pour se familiariser avec le genre de basses qui leur est propre .



ARPÉGGIO écrits par abréviations, et dont la première mesure sert de modèle aux autres .

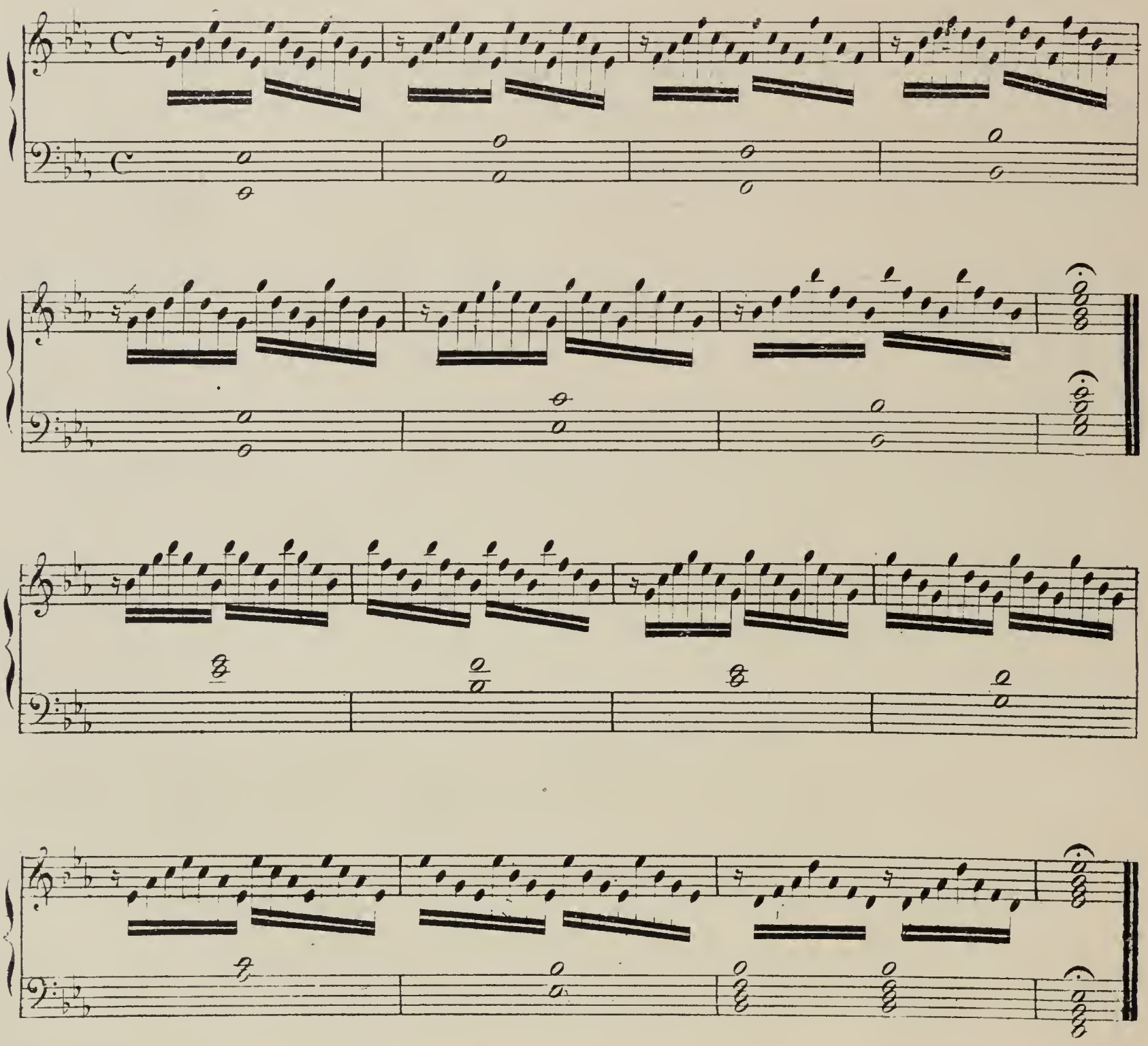


ETUDES SUR L'ARPEGGIO

L'élève aura soin, en s'exerçant sur ces études, de les faire avec la souplesse du poignet, de les cesser sitot qu'il sentira la roideur s'emparer de son bras, de les reprendre ensuite, et toujours jusqu'a ce qu'il parvienne a les jouer avec facilité.

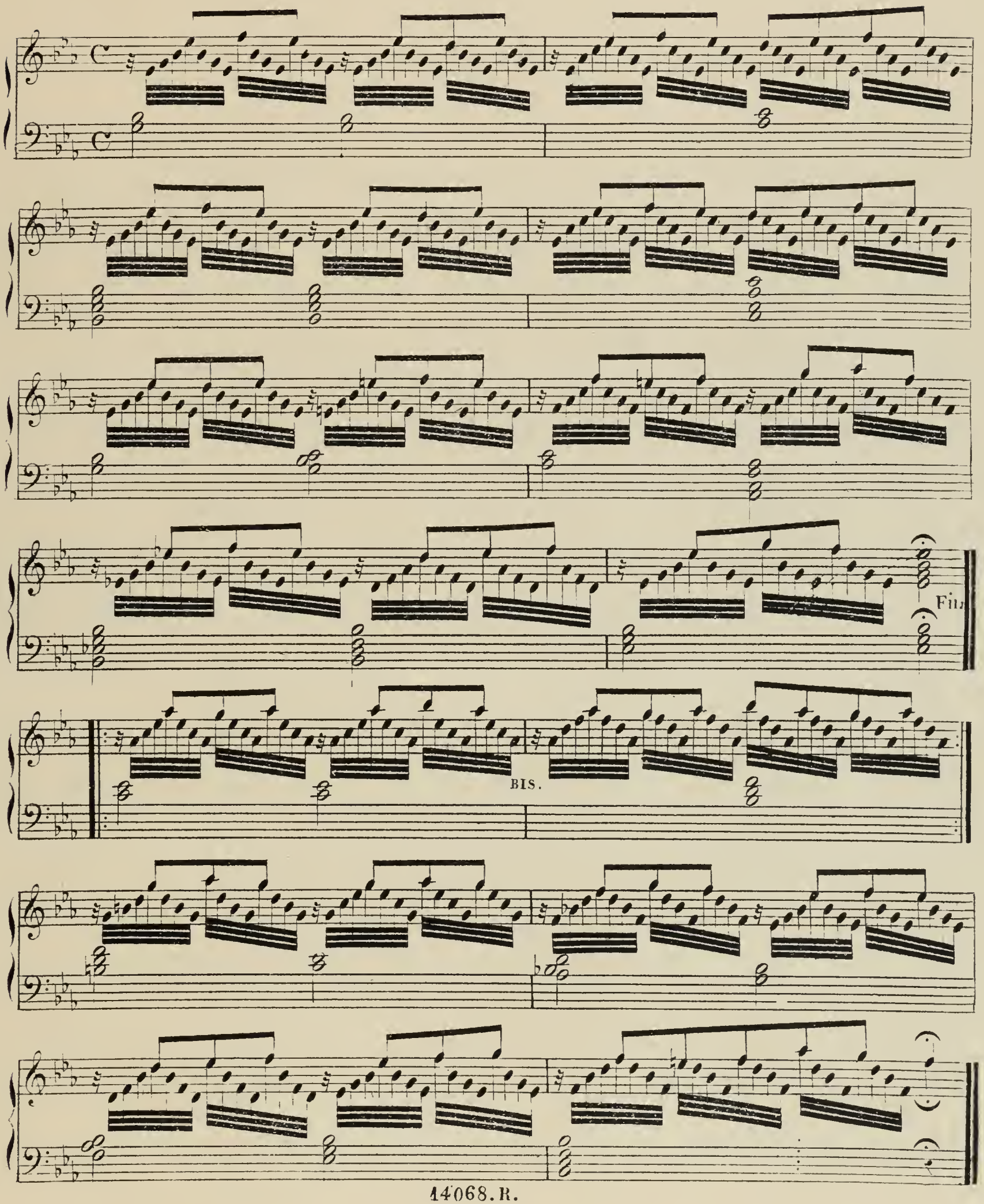
(Nota) le mouvement de ces Etudes n'est détermine que d'après la facilité qu'en aura l'élève, il sera donc du plus lent au plus vif.

1ere. Etude



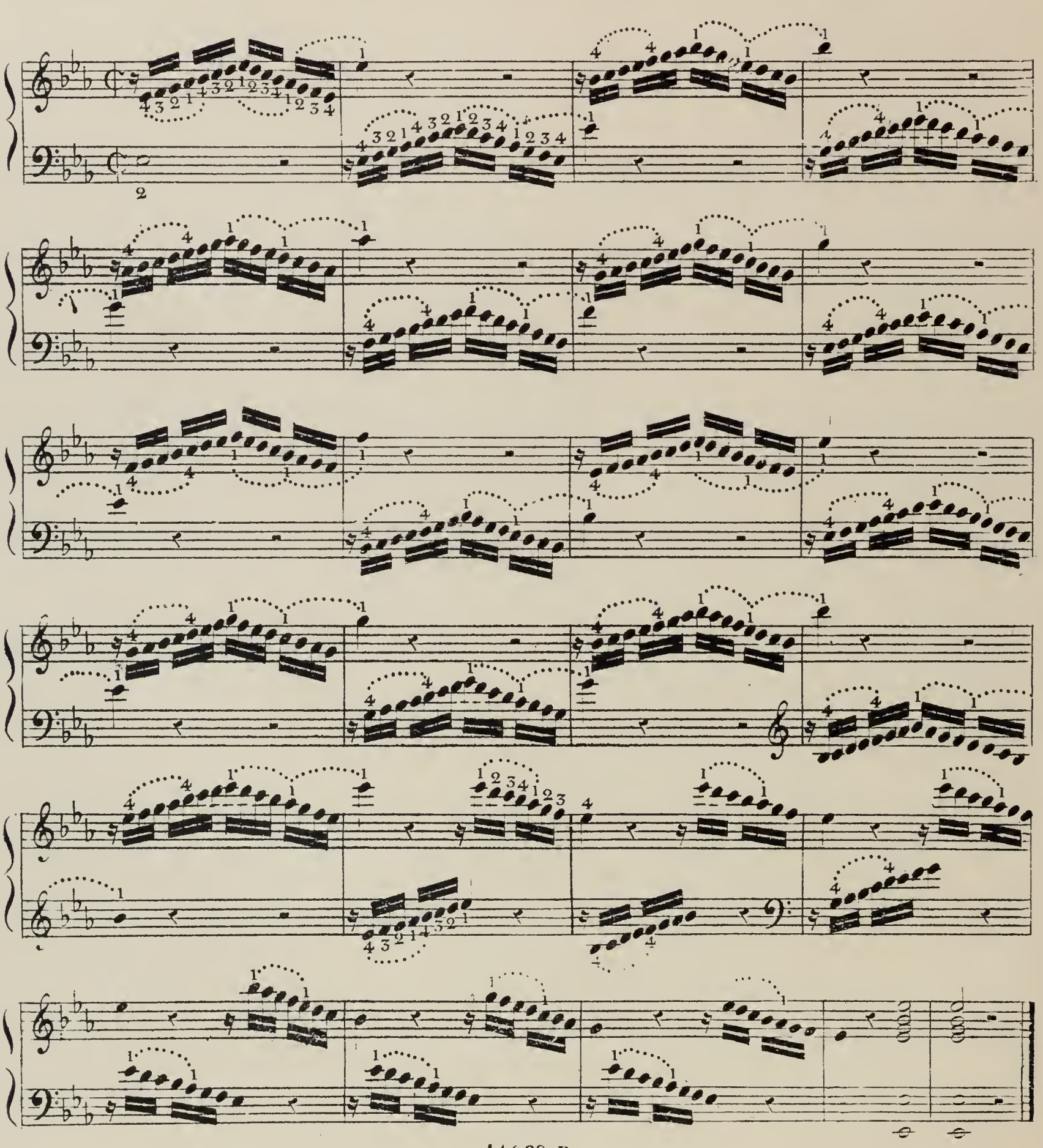
2.ème ETUDE D'ARPEGGIO AVEC UN CHANT DU POUCE.

cette étude devra être exercée d'après les mêmes principes que la précédente.



ETUDE de gammes se terminant toutes a l'octave.

La difficulte de cette etude consiste dans la terminaison de chaque gamme, soit de la main droite, soit de la main gauche; ces terminaisons se font toutes avec le pouce. Pour applanir cette difficulte, il faut diriger le pouce sur l'octave qui termine chaque gamme, en observer la distance de manière qu'elle devienne naturelle a chaque main.

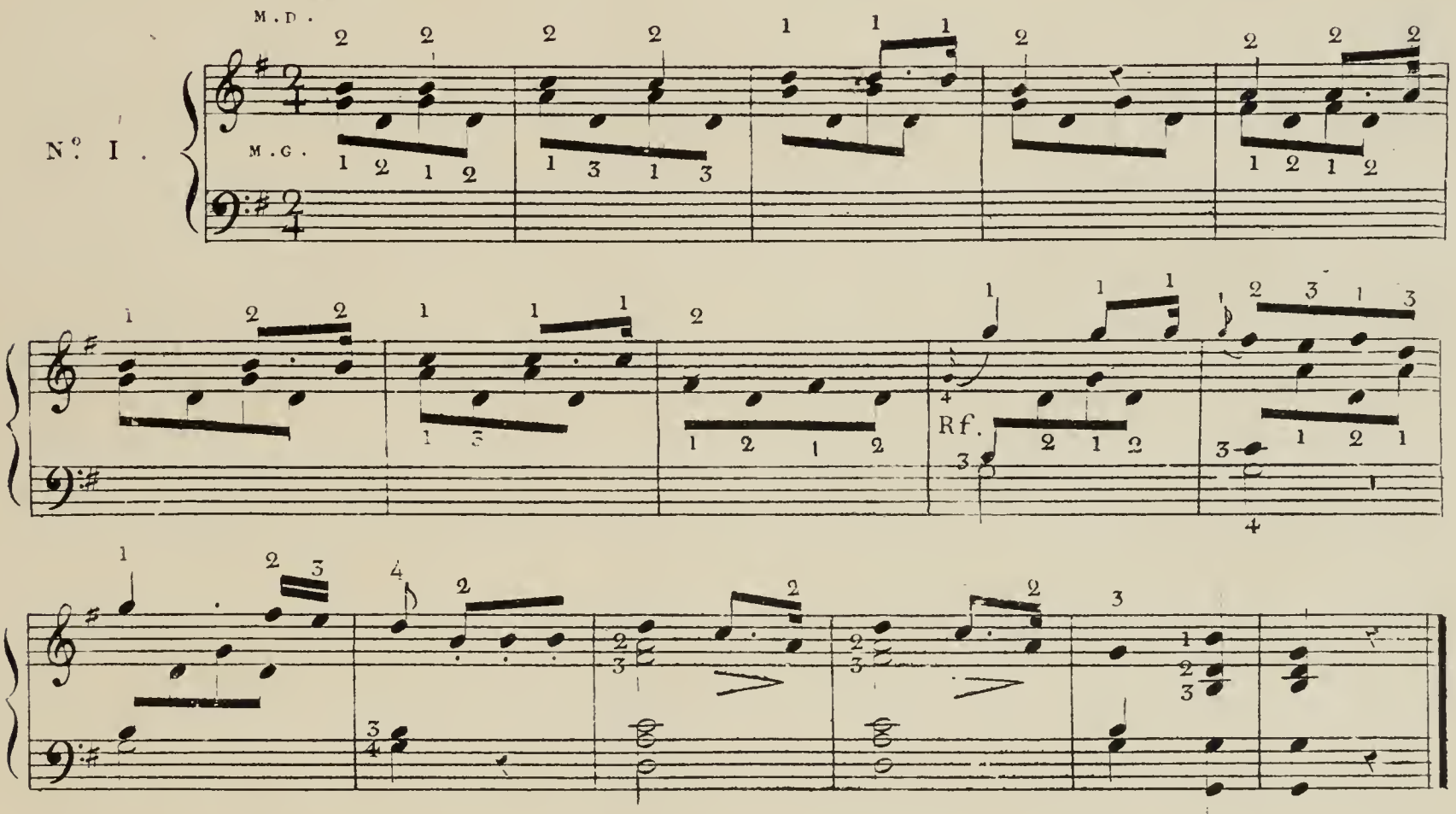


Des Passages ecrits à plusieurs parties, et de la manière de distinguer celle de la main droite d'avec celle de la gauche .

Quand il y a deux parties écrites sur la portée de la main droite, et qu'il n'y a rien à la ligne de la basse, la partie dont les notes ont les queues en haut, est pour la main droite, et celle qui a les queues en bas, est pour la gauche. Il en est de même lorsque les deux parties sont écrites sur la portée de la basse, et qu'il n'y a rien à la ligne de la main droite. Ces parties ne sont écrites ainsi que pour les rapprocher l'une de l'autre, et les rendre plus faciles à lire promptement .

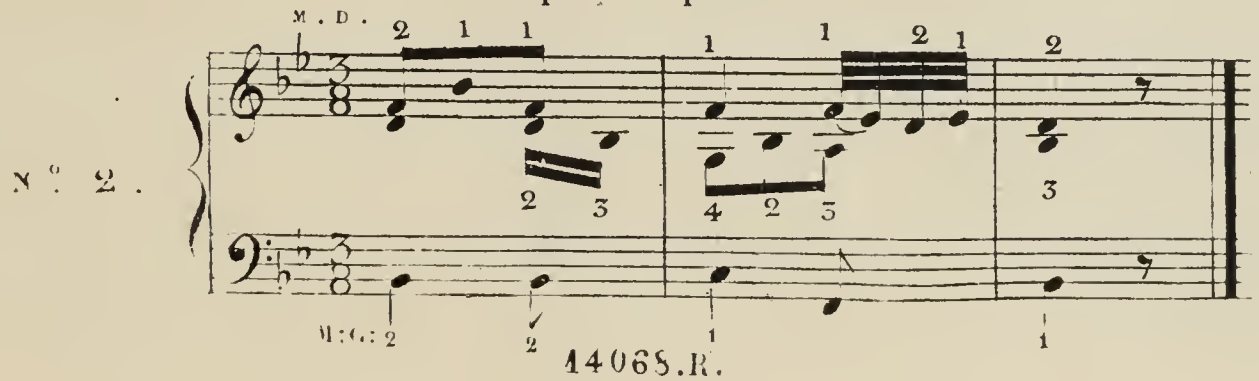
Exemple

N.° 1 .



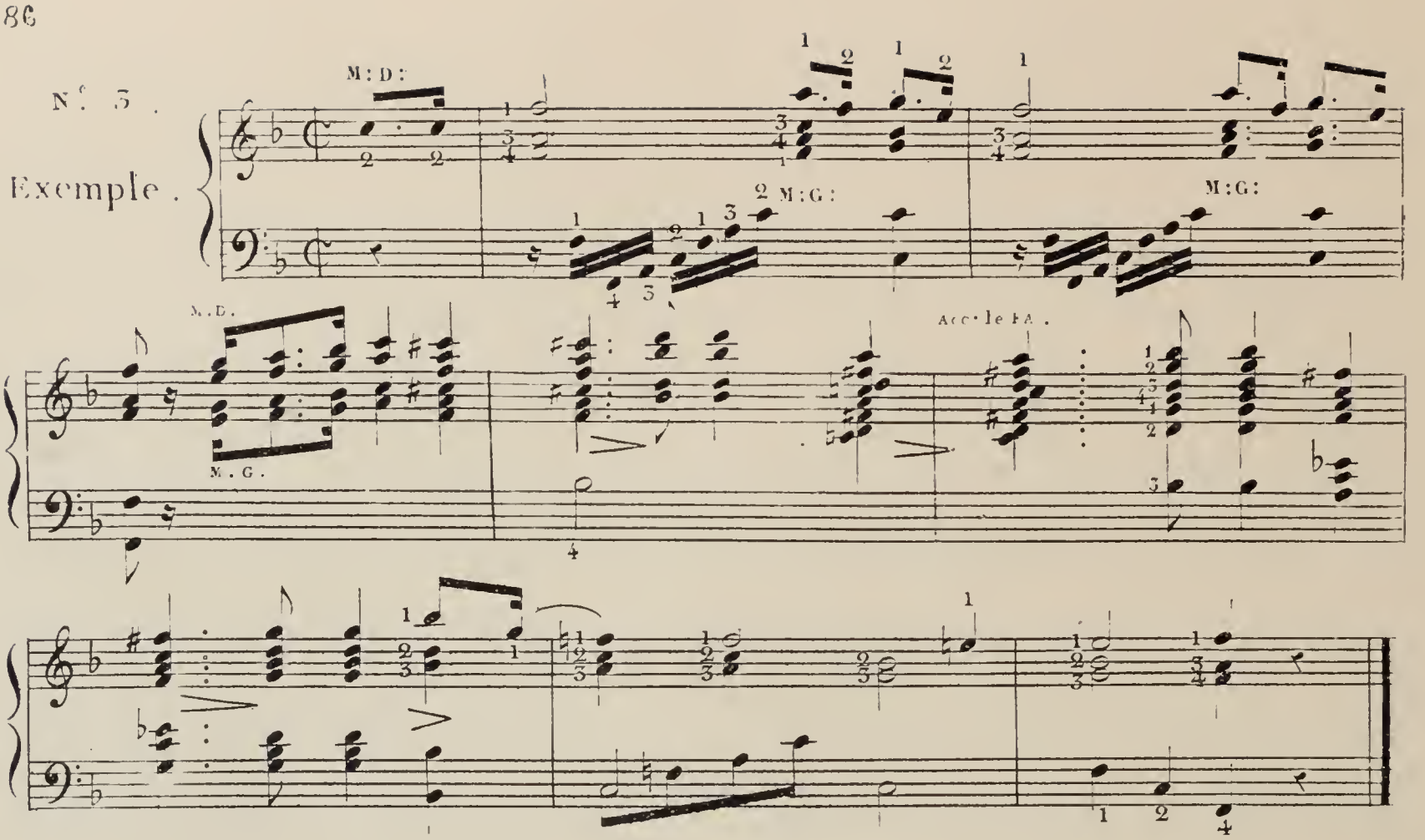
Exemple .
de deux parties pour la main droite

N.° 2 .



N.° 3.

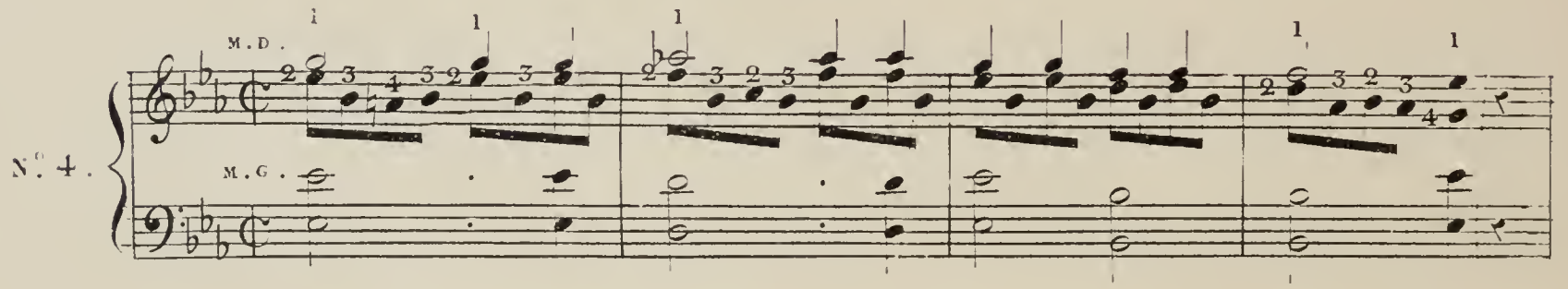
Exemple.



Quand il y a deux parties à la ligne de la main droite, s'il y a quelque chose à celle de la basse, ne fut-ce qu'une seule note, les deux parties appartiennent à la main droite.

Exemple.

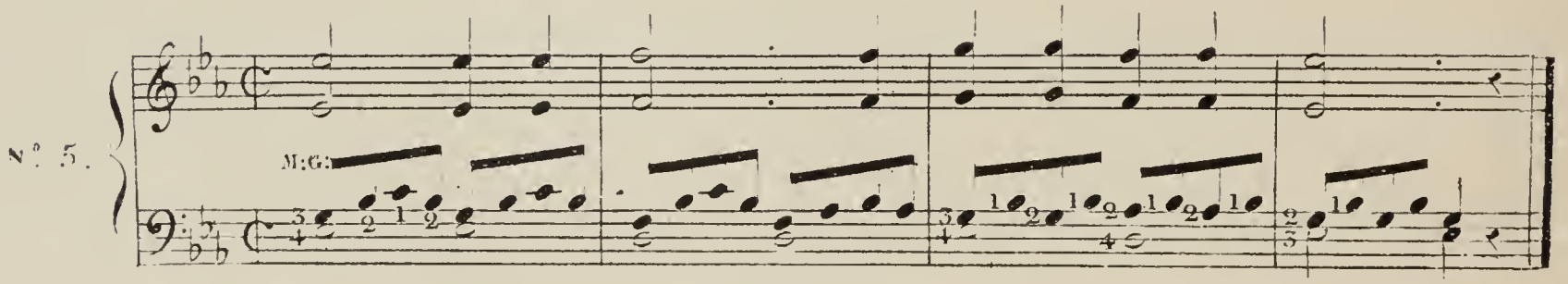
N.° 4.



De même lorsqu'il y a deux parties écrites sur la portée de la basse, s'il y a quelque chose à celle de la main droite, ne fut-ce qu'une seule note, les deux parties sont pour la basse.

Exemple.

N.° 5.

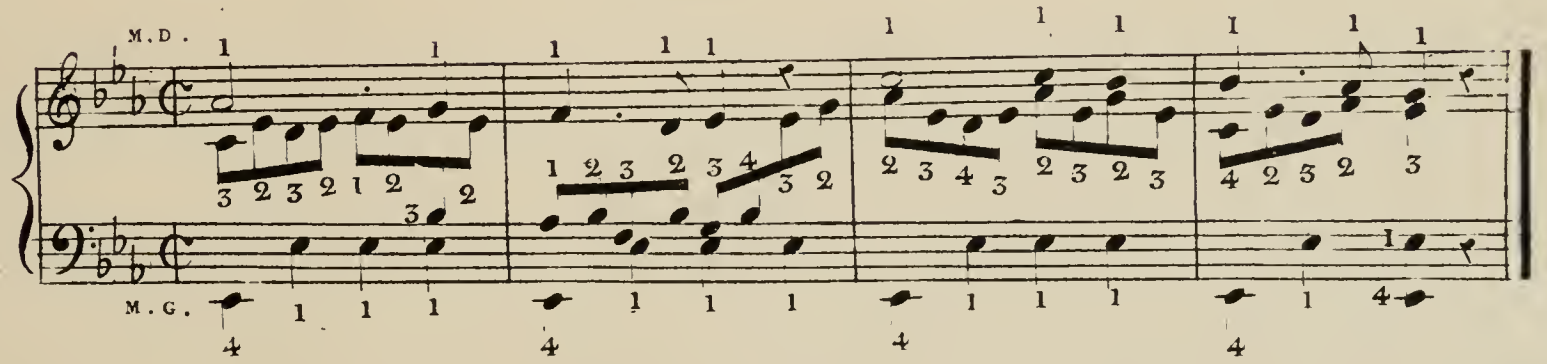


Il arrive quelquefois que les notes de la main droite descendent jusque sur la ligne de la basse, elles n'en n'appartiennent pas moins à la main droite. On les écrit ainsi afin de ne pas multiplier les lignes intermédiaires entre les deux portées

Voyez l'exemple suivant

Exemple.

N°. 6.

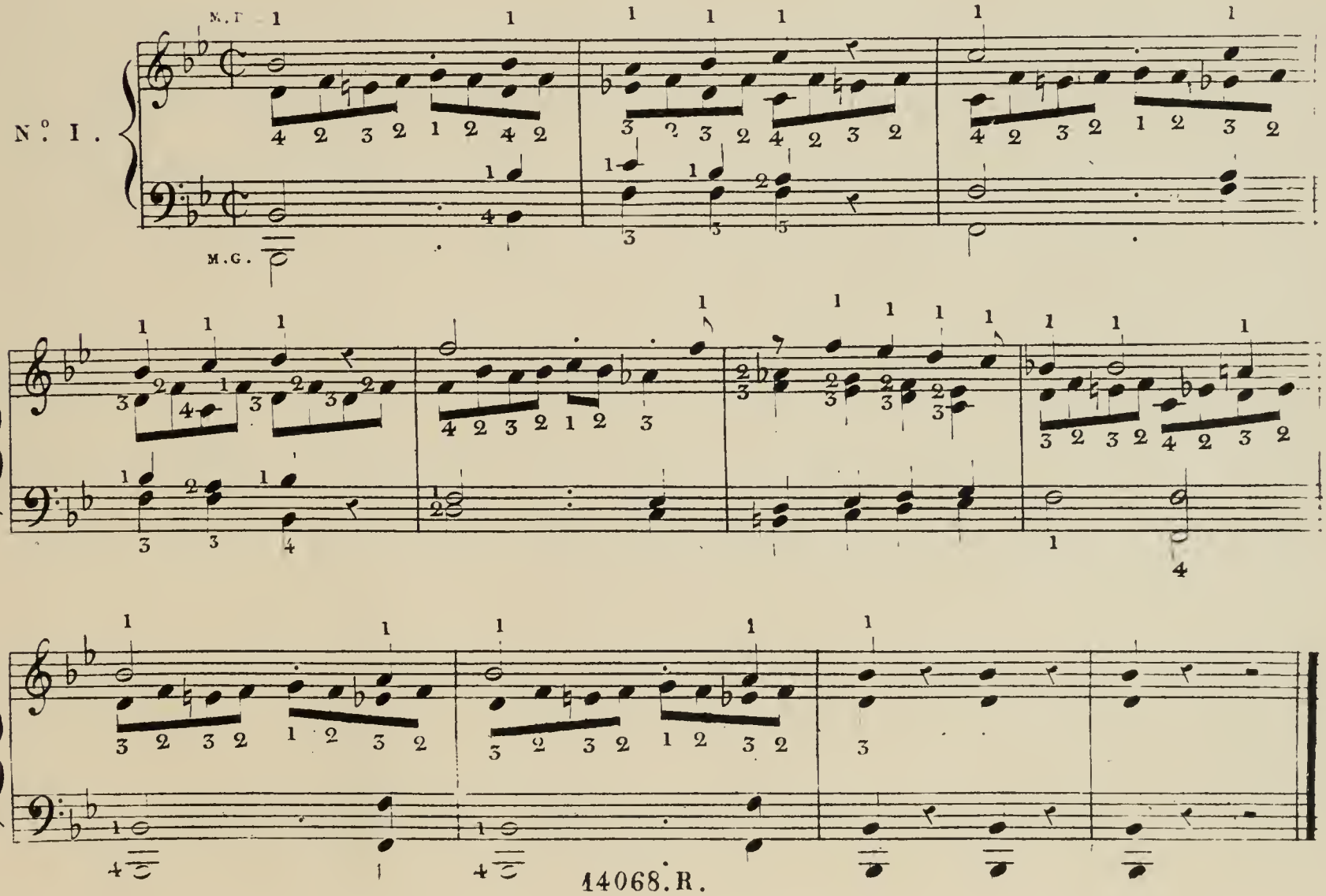


Exemple à quatre Parties

Dont deux pour la main droite et deux pour la main gauche.

Exemple.

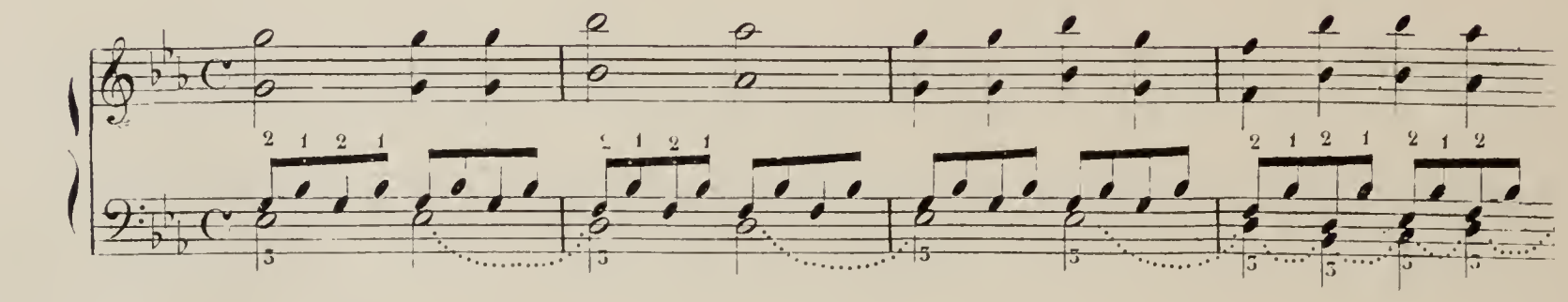
N°. 1.

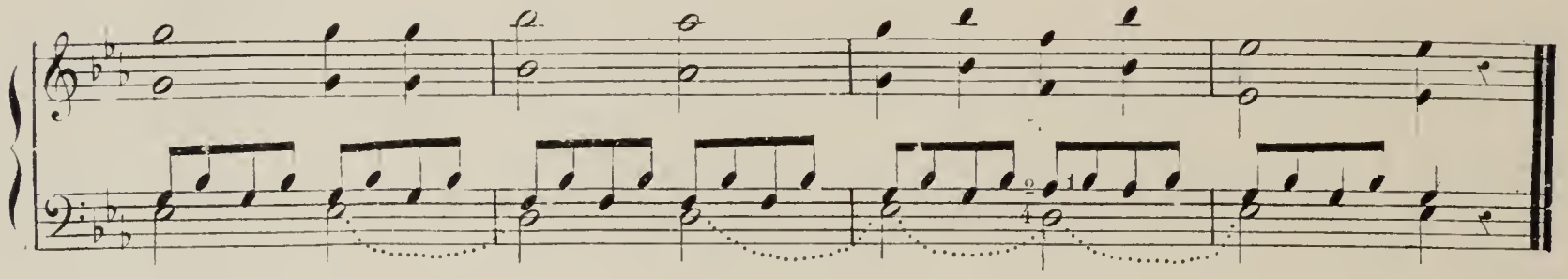


EXERCICE SUR DEUX PARTIES DE LA MAIN GAUCHE.

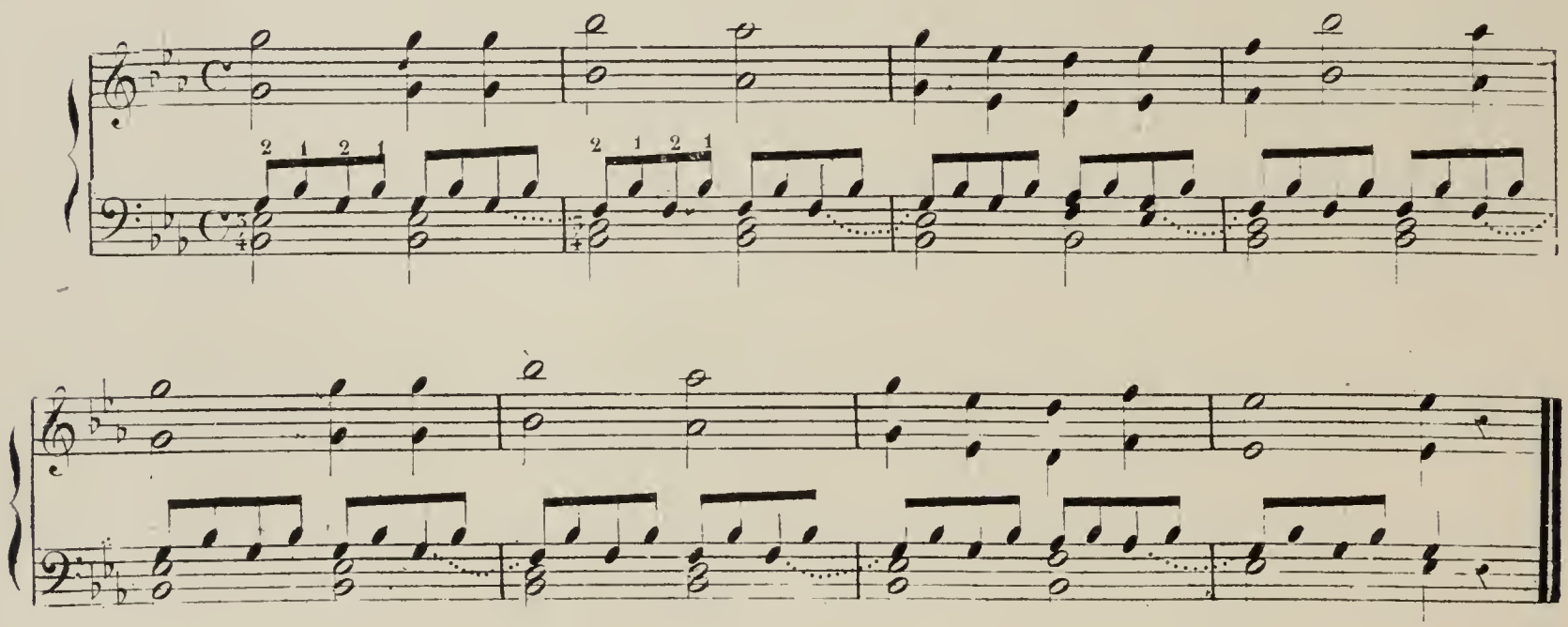
Ce genre de passage étant très usité à la harpe, l'élève devra s'accoutumer à le faire nettement, en s attachant surtout à frapper bien ensemble les doubles notes de la batterie avec les octaves de la main droite; de manière à ce que ces quatre sons n'en forment qu'un.

Les blanches qui sont à la main gauche sont les véritables notes de basse et les croches n'en sont que l'accompagnement.

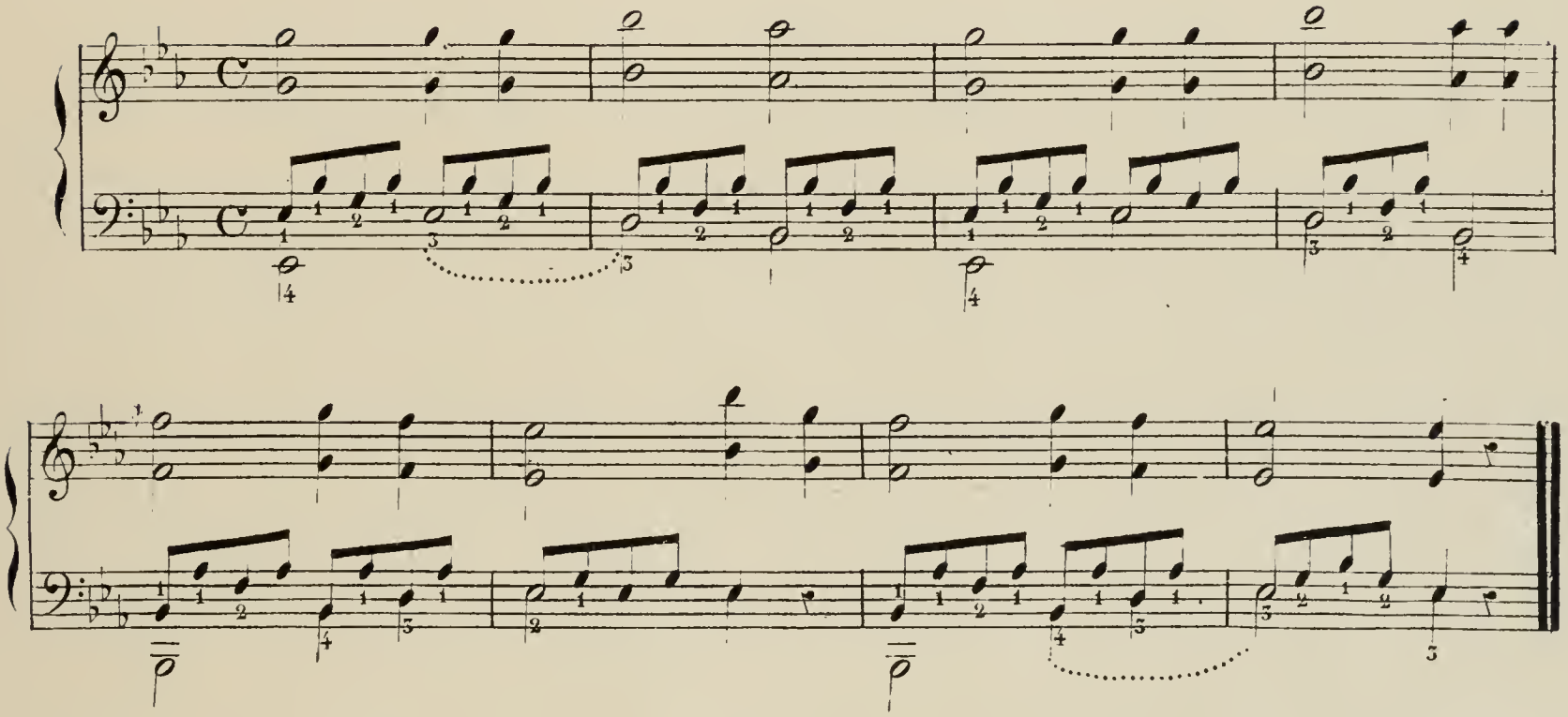




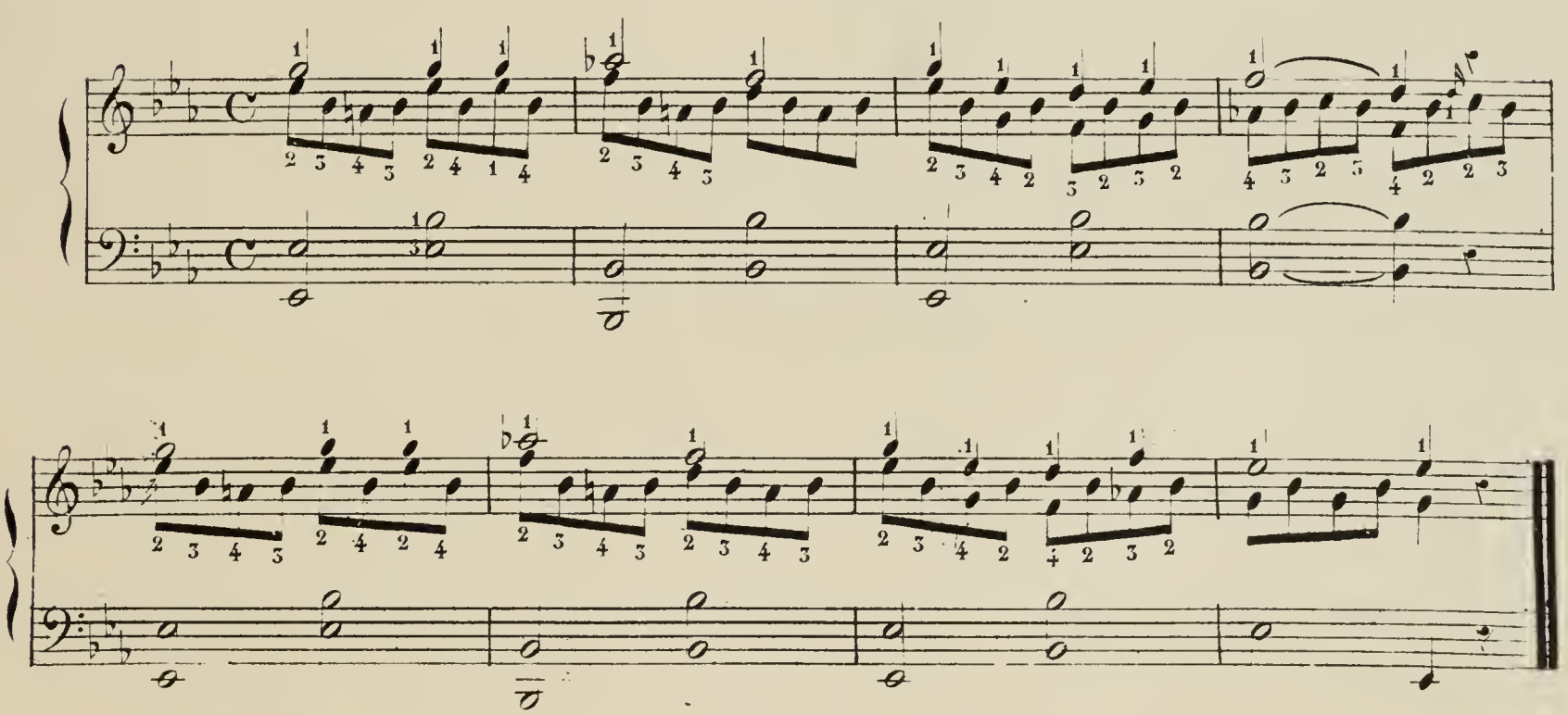
Exercice de la main gauche sur
des accords liés à une batterie faisant accompagnement.



Autre EXERCICE pour familiariser la main gauche aux sauts qu'elle doit faire, pour attaquer les notes basses et pour se reporter de suite a la batterie qui forme accompagnement.



Autre EXERCICE pour familiariser la main droite a faire un chant du pouce et son accompagnement des trois autres doigts



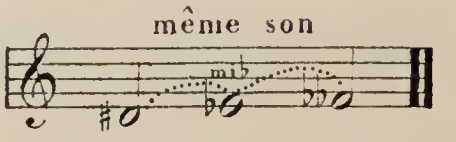
DES SYNONYMES.

On appelle synonyme un son que l'on peut considérer sous trois rapports différents : 1.° en lui même, et d'une manière absolue.

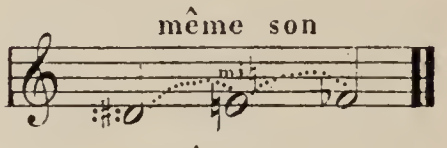
2.° par rapport aux autres sons, comme DIÈSE, simple ou double, de celui qui précède, ou comme BÉMOL, ou double BÉMOL, de celui qui suit.

(Nota.) Ce signe 𝄪 indique les doubles Dièses.

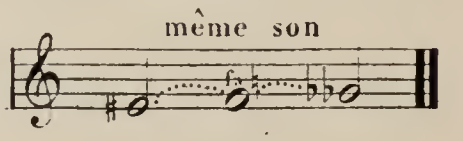
Le son Mi ♭ peut être considéré comme Ré ♯ ou Fa 𝄫



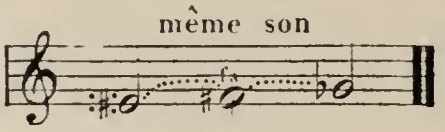
Le son Mi ♮ peut être considéré comme Ré 𝄪 ou Fa ♭



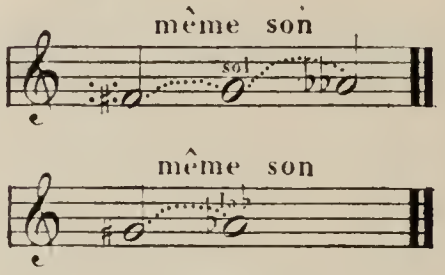
Le son Fa peut être considéré comme Mi ♯ ou Sol 𝄫



Le son Fa ♯ peut être considéré comme Mi 𝄪 ou Sol ♭

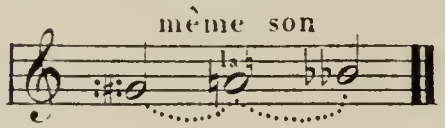


Le son Sol peut être considéré comme Fa 𝄪 ou La 𝄫

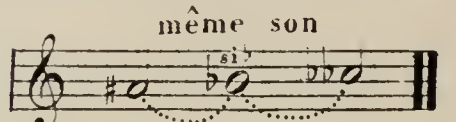


Le son La ♭ peut être considéré comme Sol ♯

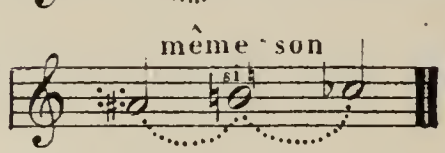
Le son La ♮ peut être considéré comme Sol 𝄪 ou Si 𝄫



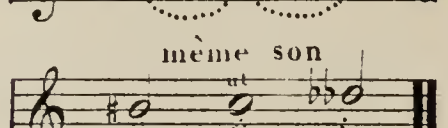
Le son Si ♭ peut être considéré comme La ♯ ou Ut 𝄫



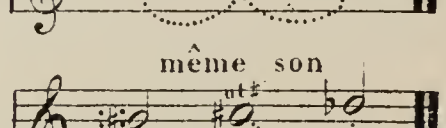
Le son Si ♮ peut être considéré comme La 𝄪 ou Ut ♭



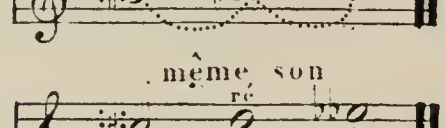
Le son Ut peut être considéré comme Si ♯ ou Ré 𝄫



Le son Ut ♯ peut être considéré comme Si 𝄪 ou Ré ♭



Le son Ré peut être considéré comme Ut 𝄪 ou Mi 𝄫

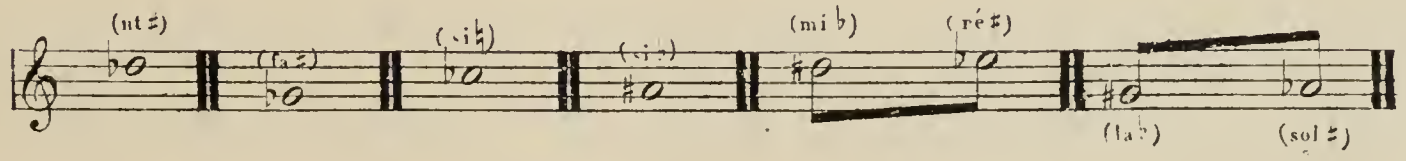


Dans cette longue suite de Synonymes, il en est six avec les quels il est essentiel

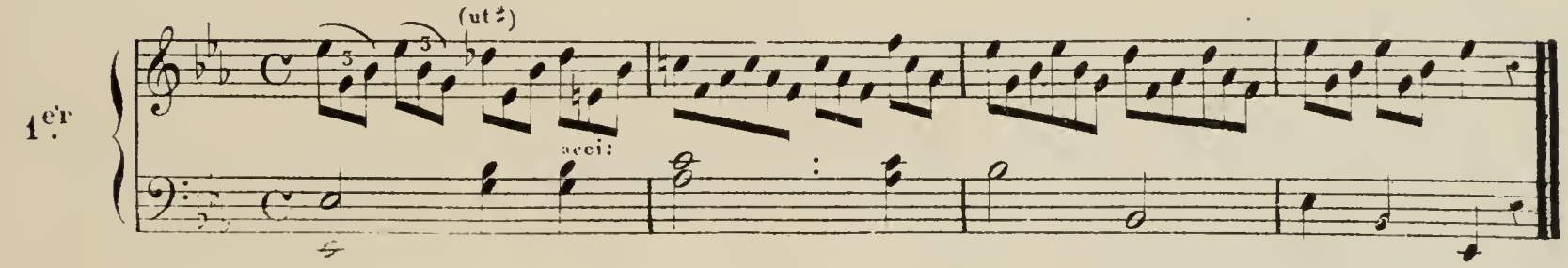
de se familiariser, parce qu'ils sont en effet une source de facilités pour le jeu des pédales, et que, par les moyens les plus simples, ils ouvrent à l'essor de la harpe un champ beaucoup plus étendu.

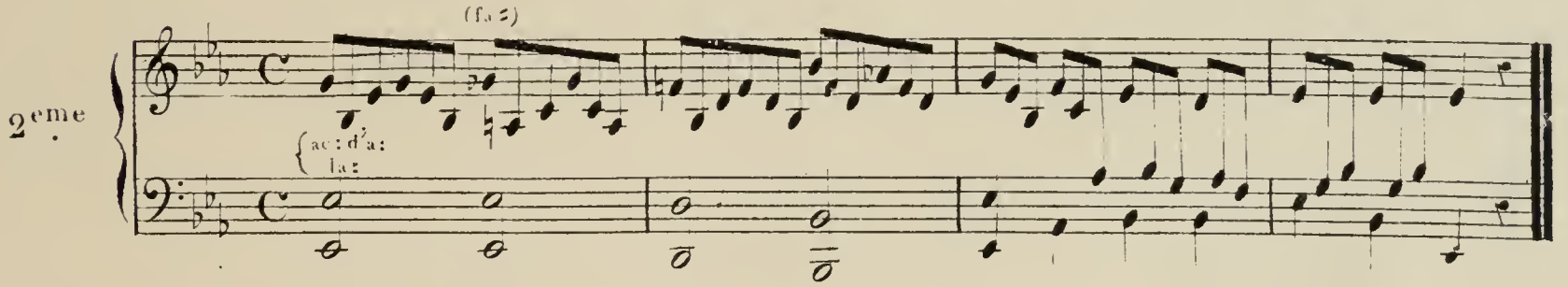
EXEMPLE DES SYNONYMES LES PLUS USITES.

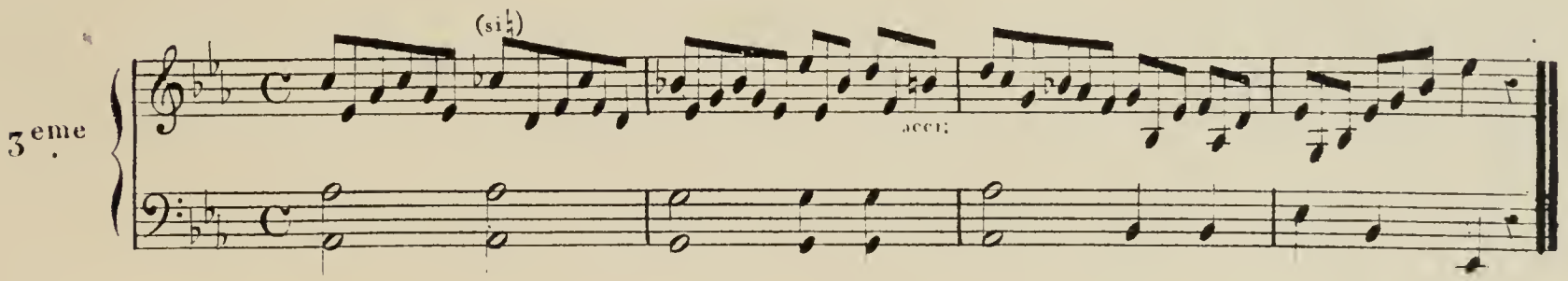
(Nota.) On indique le nom du Synonyme en le plaçant entre deux parenthèses ainsi qu'il suit:

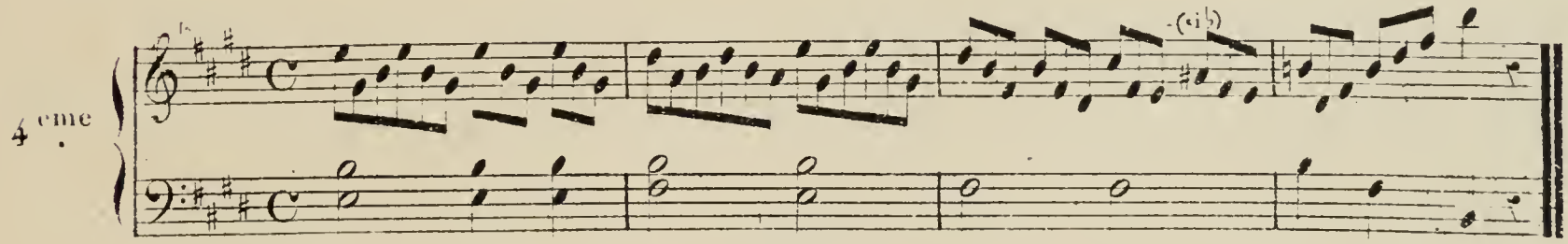


EXEMPLES de l'emploi des quatre premiers Synonymes les plus usités à la harpe.

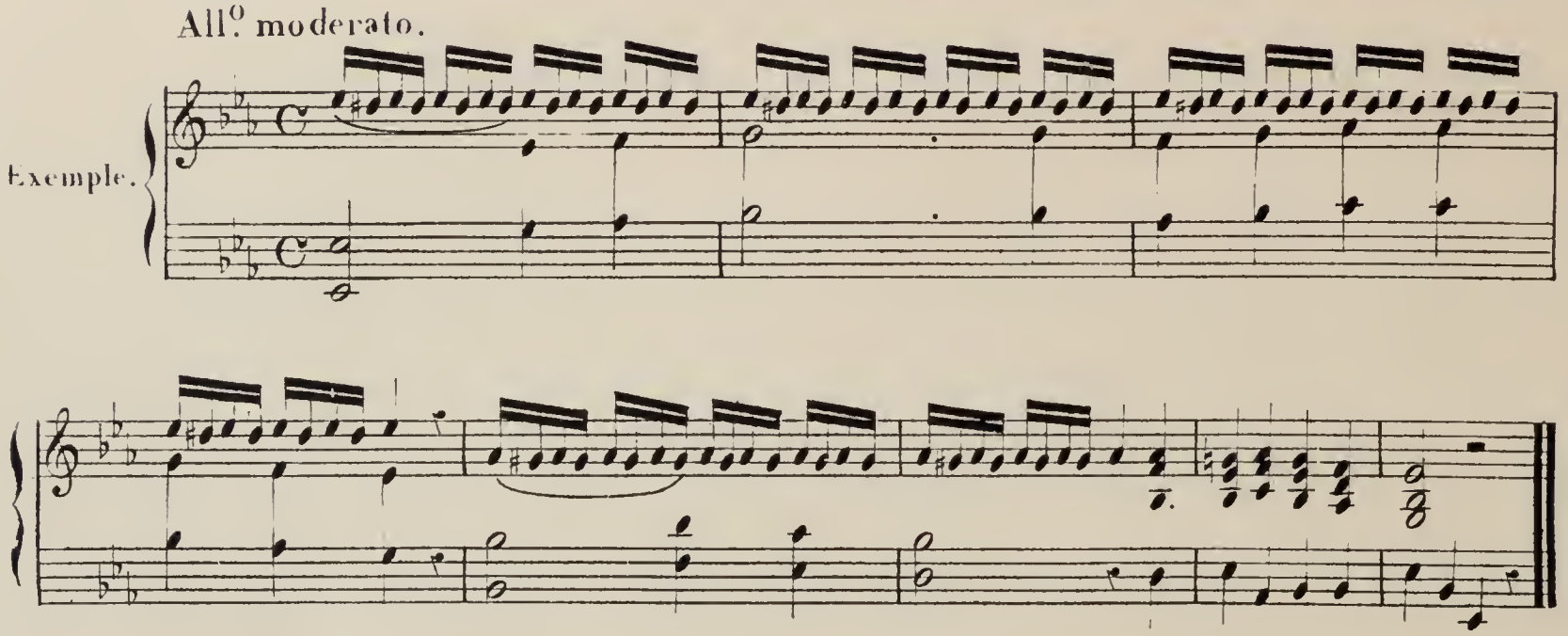








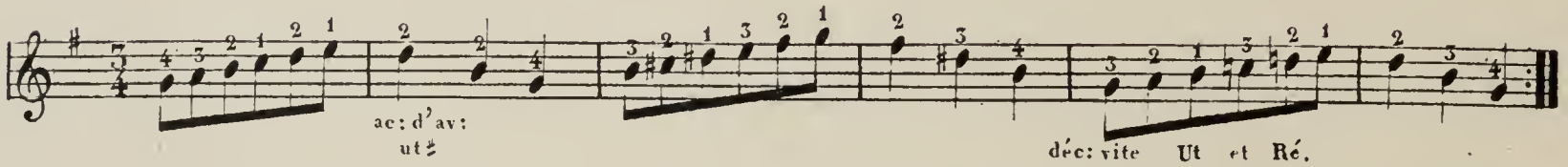
Quant-aux derniers synonymes Ré ♯ pour Mi ♭ et Sol ♯ pour La ♭, je donne plus loin deux exemples sur la manière de les employer, comme simplification de mouvements pour les pieds, et l'exemple ci-dessous donnera l'idee de l'effet qu'on en peut tirer.



L'art d'employer les pédales est d'en simplifier les mouvements de telle sorte, qu'un cas se présentant où l'on peut les faire jouer de deux manières, on choisira toujours la plus simple.

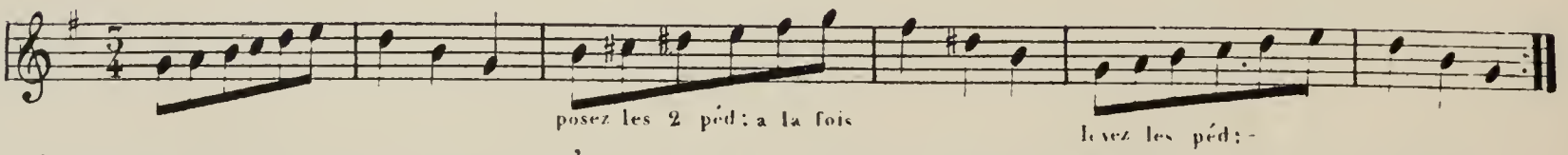
Souvent, une pédale n'étant qu'accidentelle, on se croit obligé de la fixer afin d'avoir le pied libre, pour en faire jouer une autre, et, si la musique a un mouvement rapide, il en résulte des accrochements et des désacrochements trop précipités.

EXEMPLE



Voilà bien des mouvements que l'on peut remplacer par un mouvement plus facile, le quel consiste à abaisser et lever du même pied deux pédales à la fois.

EXEMPLE du même passage

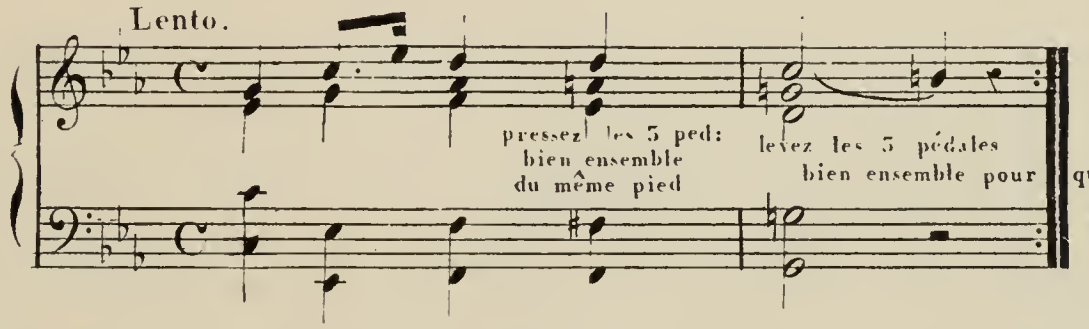


Ce mouvement du pied est d'autant plus simple que les pédales sont voisines.

Autre cas, où deux pédales à mouvoir du même pied n'étant pas contigues mais séparées par une troisième, et ou ces trois pédales étant dans le même plan, on presse les trois pédales à la fois du même pied, pourvu qu'on ait soin de ne pas toucher la corde sur la quelle agit la pédale intermédiaire. Ici la difficulté consiste à n'exercer sur les trois pedales qu'une pression parfaitement égale, soit pour les abaisser, soit pour les ramener à leur situation naturelle.

EXEMPLE

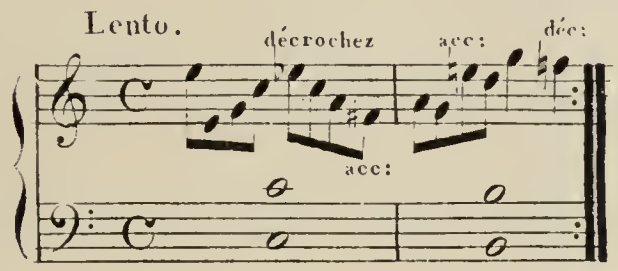
en ut mineur.



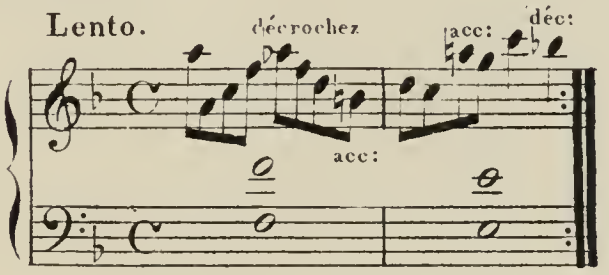
Le Ré ♯ ayant le même son que le Mi ♭, et le Sol ♯ le même que le La ♭, c'est cette identité de sons qui les fait appeler Synonymes (Voyez l'article Synonymes) souvent pour être plus facile, le jeu des pédales exige que le pied exprime le Mi ♭ par le Ré ♯, de même que le La ♭ par le Sol ♯

EXEMPLES COMPARES.

1.er Exemple.

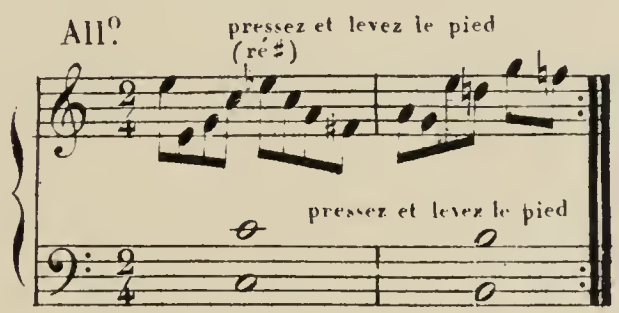


2.eme Exemple.

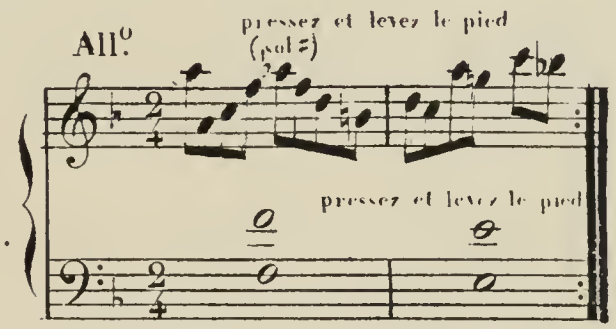


Malgré la lenteur du mouvement, on voit que, quelque familiarisé que l'on soit, avec tout ce manège de pédales, il serait impossible d'exécuter, même médiocrement ce passage, sans y mettre le bruit incommode du mécanisme: au lieu qu'en l'exécutant comme l'indique l'exemple suivant, où le même passage a un mouvement beaucoup plus rapide, on peut par l'emploi du Re ♯, pour exprimer Mi ♭ dans le 1.er ex: et par l'emploi du Sol ♯, pour exprimer La ♭, (dans le 2.me ex:) faire évanouir tous les inconvénients d'embarras et de bruit étranger.

1.er Exemple.



2.eme Exemple.



Ici les mouvements sont partagés entre les deux pieds: et ces pieds ne font qu'abaisser et ramener les pédales, comme l'indiquent la 1.re et la 2.me mesures.

Malgré toutes les ressources que la harpe tire des synonymes, comme elles sont toutes au profit des pieds, et que les mouvements des pieds sont toujours embarrassants, il s'ensuit que l'emploi de ces ressources, veut beaucoup d'art et une extrême discrétion; ainsi lorsqu'on écrit pour cet instrument, il importe de donner un heureux tour aux modulations, et de préparer habilement les accidents DIEZE, BECARRE, ou BEMOL, qui doivent y figurer, afin de ménager aux pieds le temps qui leur est nécessaire pour le jeu des pédales. Ce jeu, pour devenir inapperçu par sa facilité, demande un art consommé; mais une fois cette difficulté vaincue, l'artiste par économie pour les modulations, ne se bornera pas à une musique timide, pauvre, restreinte, dépourvue de couleur et d'énergie.

Qui ne sait, au contraire, que les modulations sur la harpe sont de l'effet le plus suave, le plus brillant et le plus riche tout ensemble? entraînés par le charme de ce bel instrument, plusieurs musiciens, du mérite le plus distingué d'ailleurs, ont composé pour lui des morceaux pleins de grâce et de génie; mais leur beauté ne fait pas ressortir celle de la harpe, ils traînent avec eux une suite de difficultés, vétilleuses, embarrassantes, pénibles pour l'executant, et dont l'effet quelqu'il soit, n'est jamais proportionné à la peine qu'il a prise pour les surmonter.

C'est donc de la parfaite connaissance des pédales que dépend la facilité des modulations, et c'est cette facilité qui permet à l'artiste de s'abandonner à ses impressions, sans qu'il révèle à ses auditeurs, que les pieds entrent pour quelque chose dans l'emotion qu'il lui fait éprouver.

Je donne ici un exemple sur la manière d'employer les six Synonymes les plus usités et sur les précautions à prendre, pour dérober jusqu'aux moindres embarras carsés par les accidents qui s'y trouvent.

SIGNIFICATION DES ABREVIATIONS
qui se trouvent dans l'exemple ci-après.

ac:	veut dire,	Accrochez la Pédale.
de:	"	Décrochez la Pédale.
pres:	"	Pressez la Pédale.
lev:	"	Levez la Pédale.
acci:	"	Pédale accidentelle.
ac:d'a:	"	Accrochez d'avance la Pédale.
dé:d'a:	"	Decrochez d'avance la Pédale.

Le nom des Pédales qui se trouvent entre les petites Parenthèses, () signifie celui du Synonyme avec lequel on produit le son emprunté.

Exemple sur l'emploi des six Synonymes les plus usités.

Andante ma non troppo.

pres: (ut ♭) lev: pres: (si ♭) lev:

pres: et lev: (ut ♭) ac: (sol ♭) pres: ac: d'a: (mi ♭) déc: Sol

levez l'ut déc: mi. déc: La da capo pres: et lev: (ut ♭) pres: (si ♭) lev:

pres: (fa ♭) lev: ac: (ut ♭) lev: (si ♭) pres: lev: (ut ♭) lev: (si ♭) pres: lev: ac: (si ♭) pres:

pres: (la ♭) lev: lev: (si ♭) pres: lev:

p perdendo. p

OBSERVATIONS

Avant de s'exercer sur les études suivantes, et sur les dernières pages de cette première partie, il est essentiel de prévenir les élèves qu'elles offrent une progression de difficultés, qu'ils ne pourront vaincre qu'en étudiant alternativement les sonates, études, traits et exercices &c.ª de la 2.me et de la 3.me partie de la méthode et qui en sont la conséquence. (1)

Les études qui vont suivre ont pour but d'amener naturellement et par un travail gradué l'élève à l'exécution des grandes études de la 4.me partie de la méthode, et enfin de les faire parvenir à préluder facilement par le secours que leur offre le dictionnaire de transitions qui forme la 5.me partie et le complément de l'école de harpe.

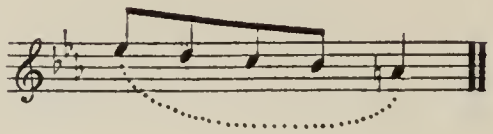
(1) Nota, Ces cinq parties de l'école de harpe n'ont été imprimées séparement que pour dispenser les élèves de ce procurer un ouvrage trop considérable au commencement de leur instruction.

SUITE D'ETUDES.

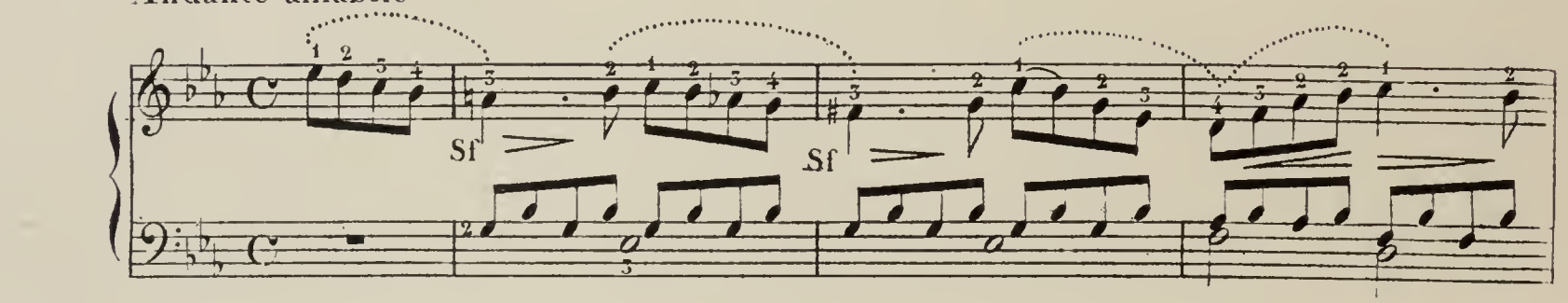
Composées de séries de passages à cinq, six, sept, huit, neuf, dix, onze et douze notes qui se suivent diatoniquement ou par intervalles, montantes et descendantes ce qui diffère de doigté selon les phrases qui les précedent ou qui les suivent

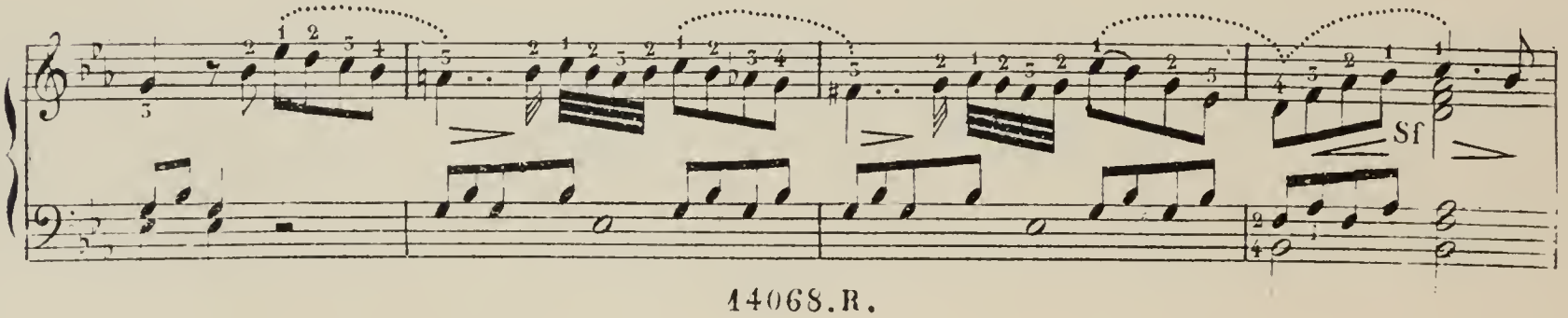
ETUDE SUR UN SUJET A 5 NOTES DIATONIQUES.

Sujet de cette étude



Andante amabile





rinf

F

Dolce

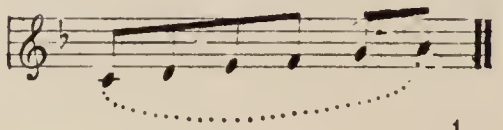
rinf

F

FF

ETUDE SUR UN SUJET A 6 NOTES DIATONIQUES

Sujet de cette étude



All.o moderato.

Cres

F

P

cres

F

sf

sf

sf

cres

F

P

sf

8.va alta

loco

m.g.

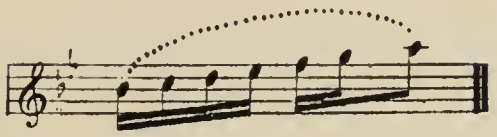
Cres

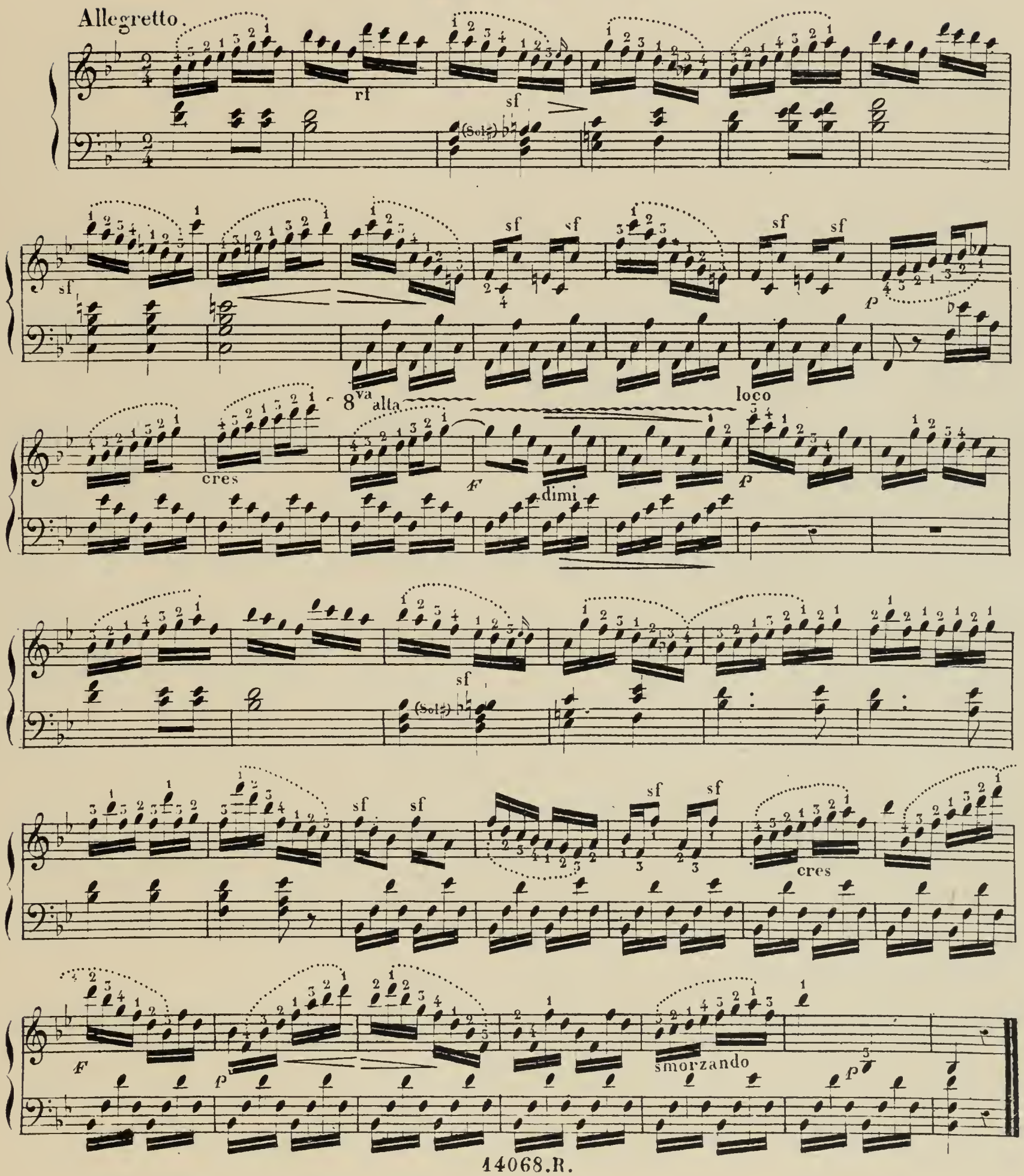
F

P

ETUDE SUR UN SUJET A 7 NOTES DIATONIQUES

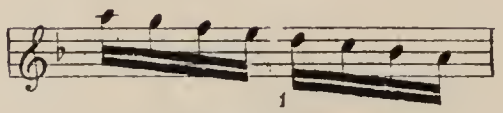
Sujet de cette étude





ETUDE SUR UN SUJET A 8 NOTES DIATONIQUES.

Sujet de cette étude.



All.° maestoso.

F

dol.

sF

sF

sF

loco.

loco

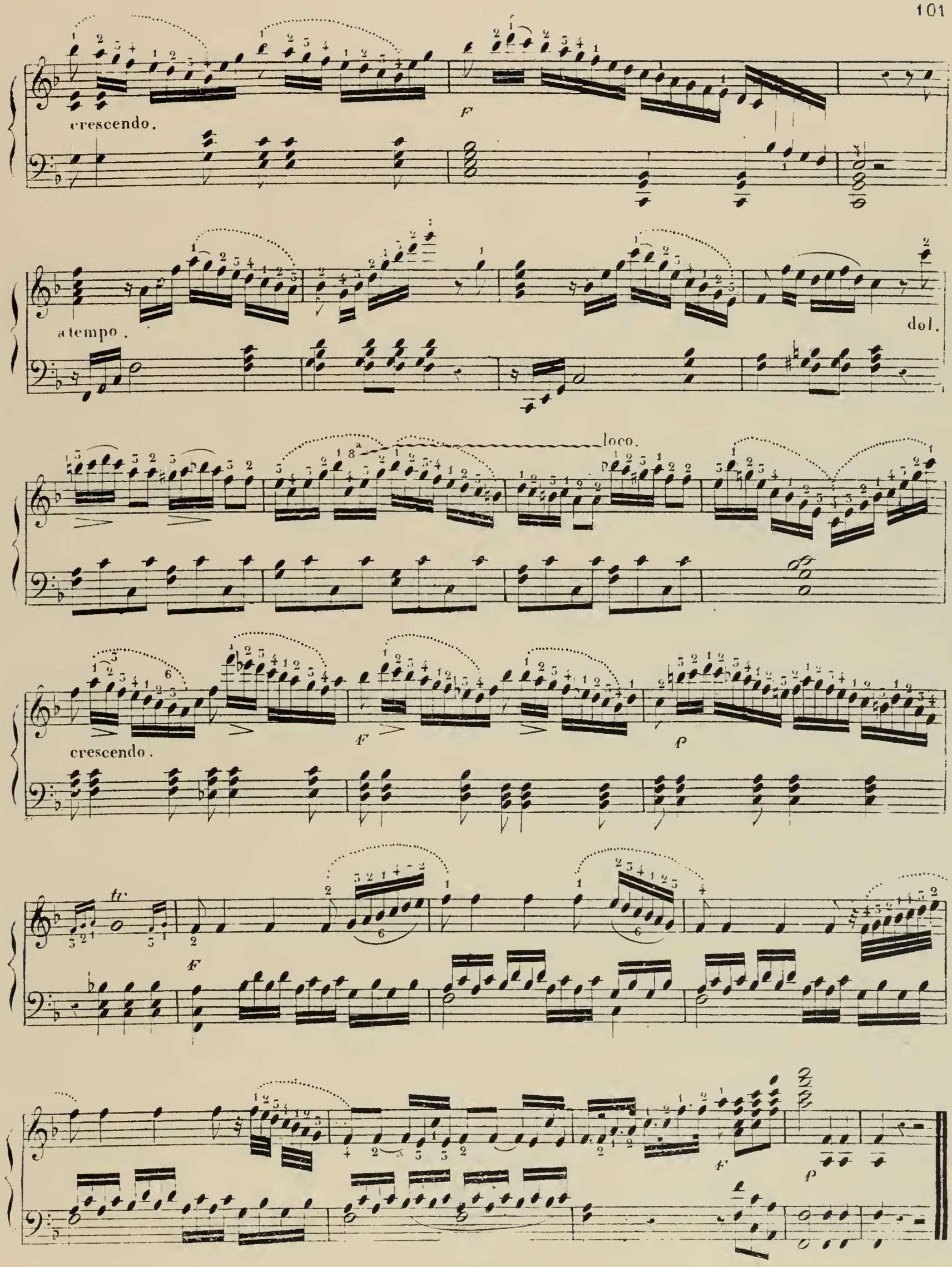
F

dol.

crescendo.

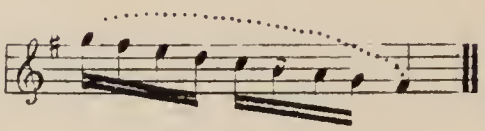
sF

sF

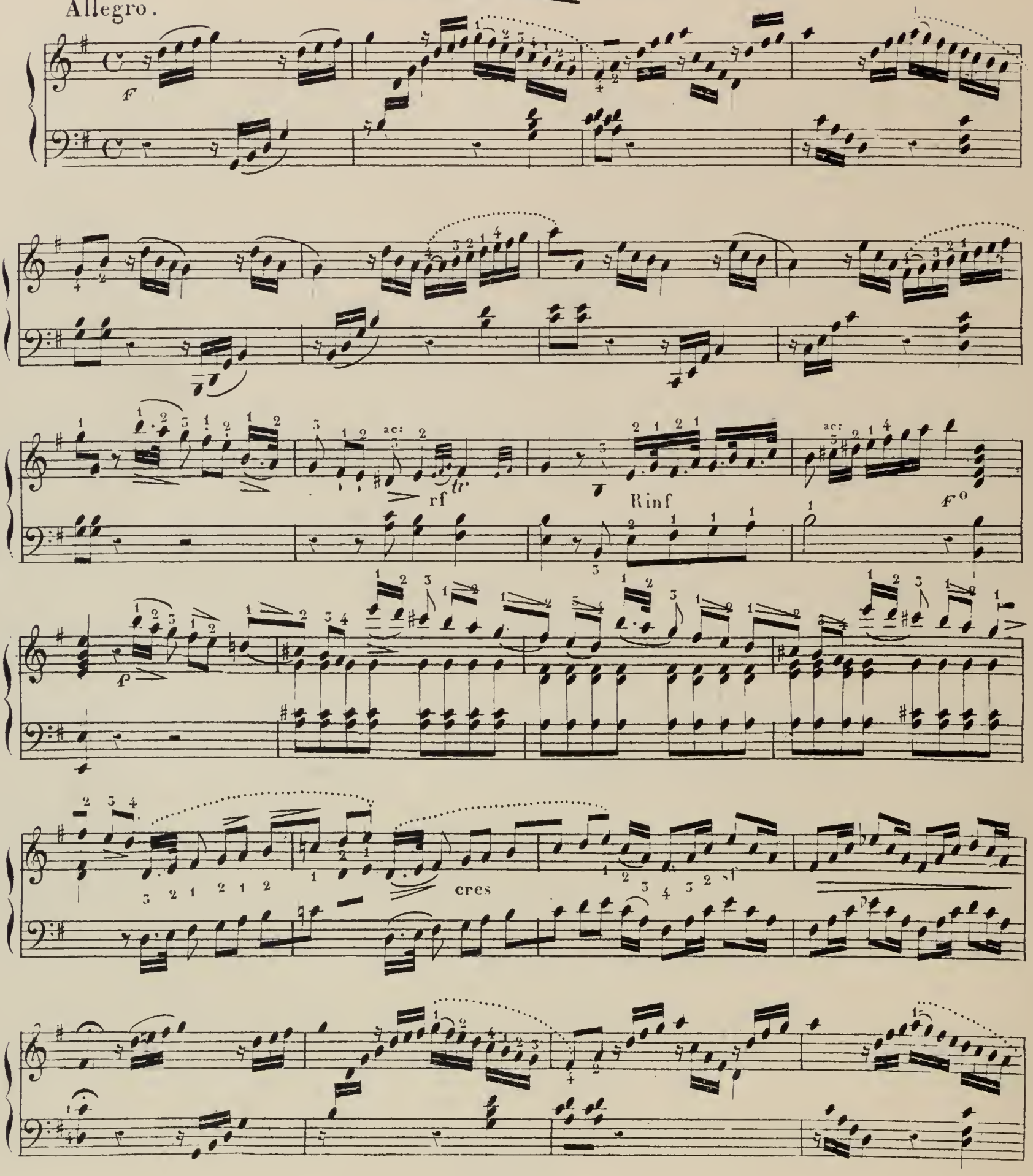

crescendo.
F
a tempo.
dol.
loco.
crescendo.
F
P
tr
F
F
P

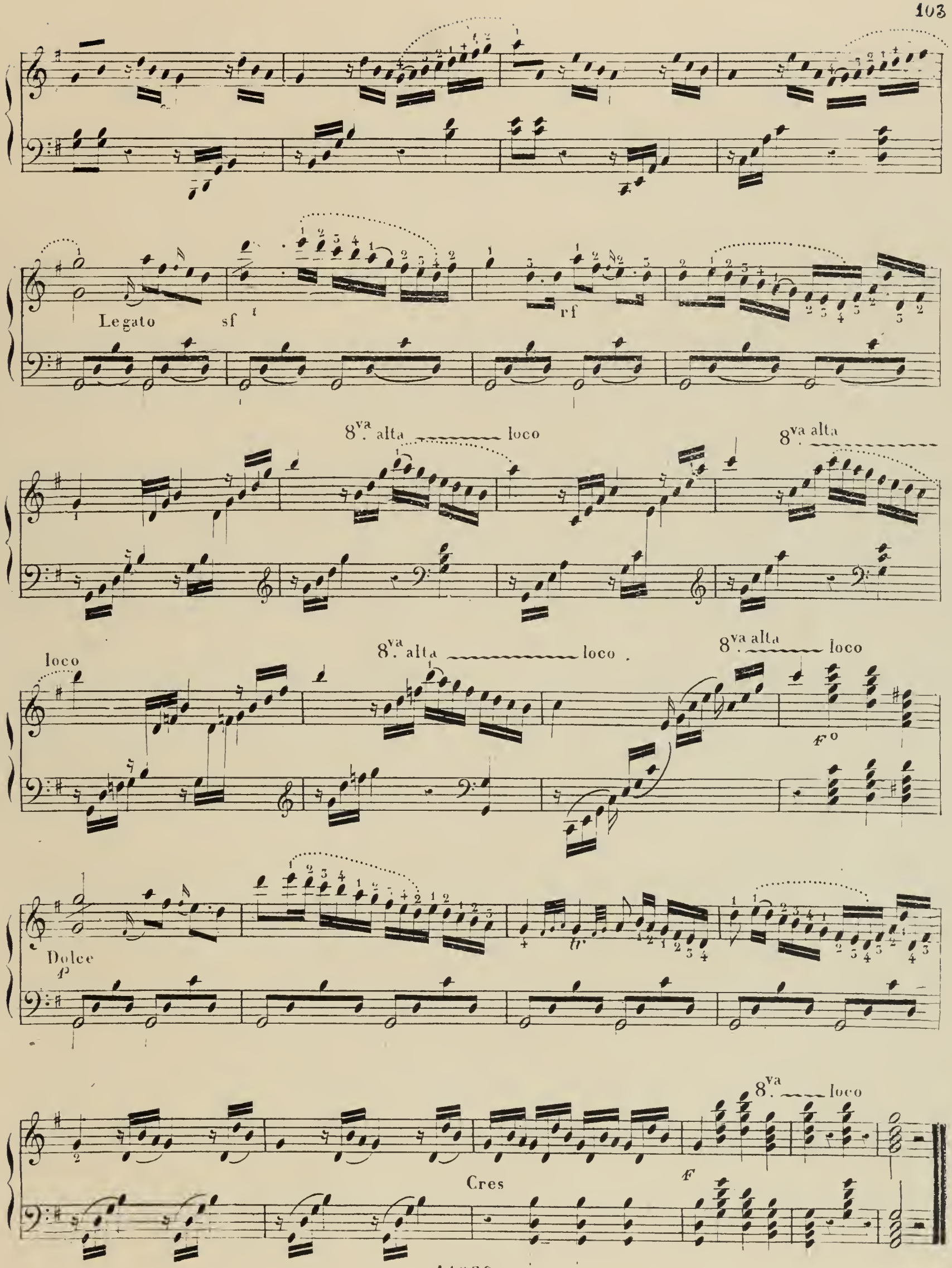
ÉTUDE SUR UN SUJET A 9 NOTES DIATONIQUES

Sujet de cette étude.



Allegro.



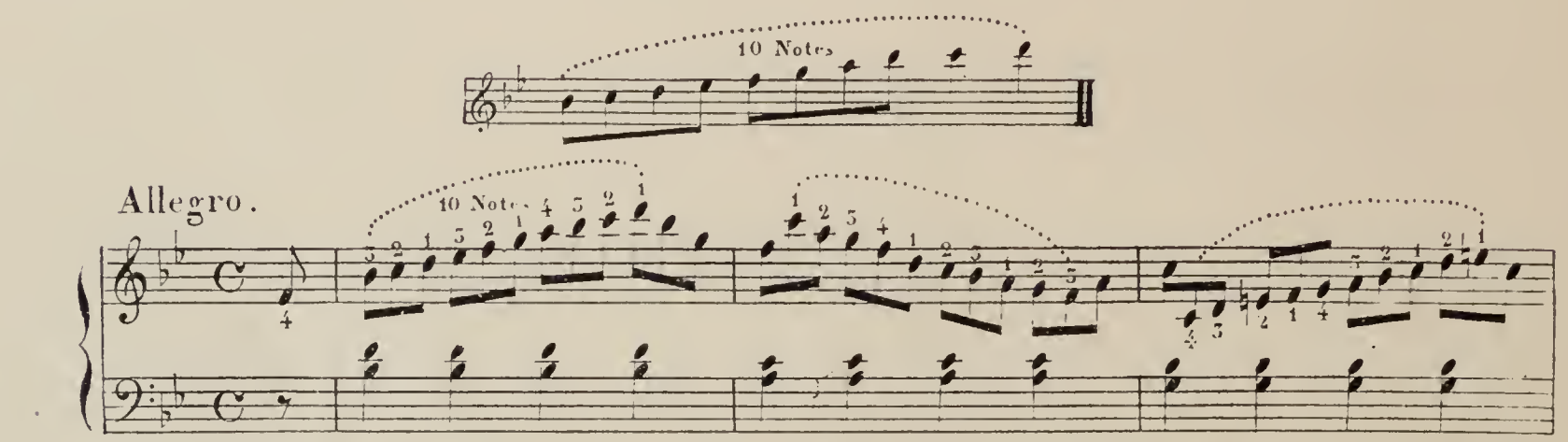

Legato
sf
rf
8va alta
loco
8va alta
loco
8va alta
loco
8va alta
loco
Dolce
p
tr
Cres
F
8va
loco

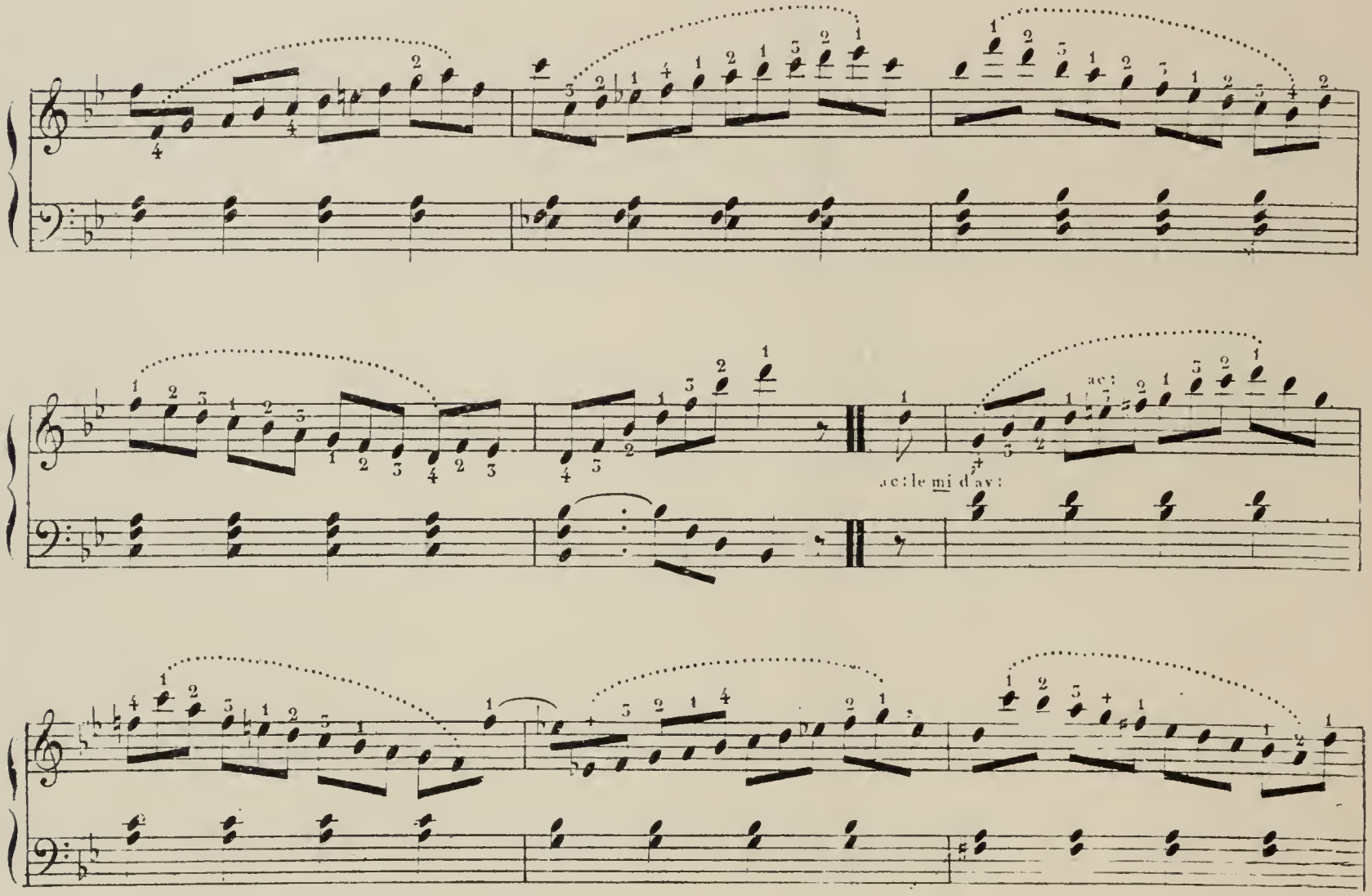
ETUDE FANTASTIQUE.

Sur un sujet à dix notes diatonique ayant différents caractères.

Indépendamment du doigté, cette etude a pour but d'exercer les élèves aux différents mouvements de mesures, et donne l'exemple de la simplicité avec la quelle la harpe ordinaire produit les transitions éloignées, ce qu'on pensait impossible jusqu'à ce jour.

Sujet de cette étude





a Piacere

a Tempo

(Sol♯) (Fa♯) (Sol♯) (Fa♯)

(Sol♯) (Fa♯) (Sol♯) (Fa♯)

(Fa♯)

(Fa♯)

Allegretto.

ma non troppo

10 Notes

Autre caractère sur le même Sujet

grazioso

sempre legato

sf

sf

(Fa♯)

(Sol♯) (Fa♯) (Sol♯) (Fa♯)

a Piacere

sf

rf

rinf

sf

p

sf

sf

p

cres.

sf

sf

ac:

sf

ac:

rinf

rinf.

ac:

f

Lento.

Autre caractère
sur le même Sujet

m.d. seule.

ac: Ré d'av:

m.d.

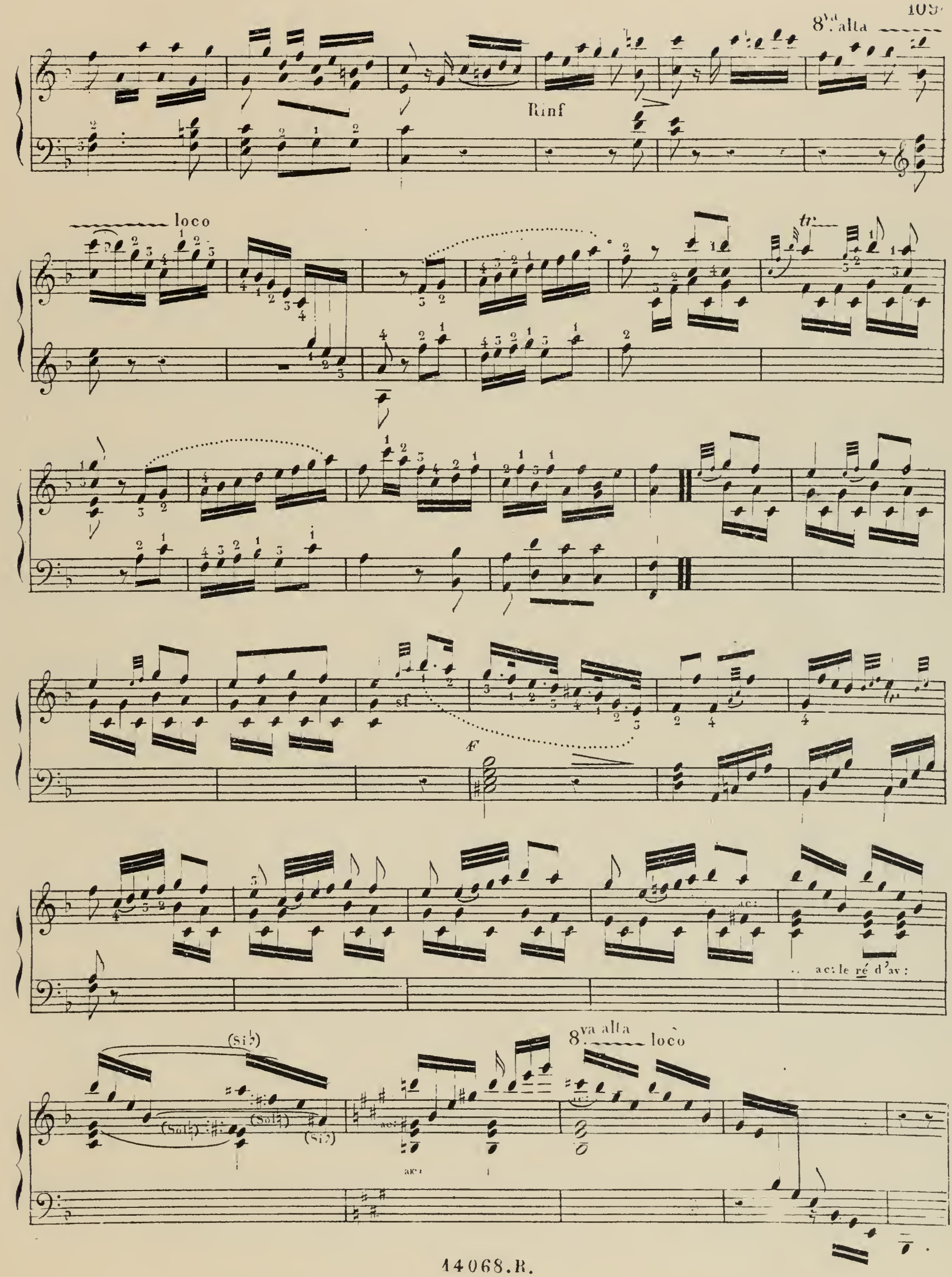
m.g.

crescendo

Allegretto assai.

Autre caractere
sur le même Sujet

10 Notes


8va alta
Rinf
loco
tr
sf
F
ac:
ac: le ré d'av:
(Si♭)
(Sol♮)
(Sol♮)
(Si♭)
ac:
8va alta
loco

Lento.

All.o

8.va alta loco.

déc: Fa Ut

déc: Sol Si

déc: Mi

All.° tempo 1.ª

Retour au 1.er motif.

(Fa ♯)

(Fa ♯)

(Sol ♯) (Fa ♯) (Sol ♯) (Fa ♯) (Sol ♯) (Fa ♯)

(Sol ♯) (Fa ♯)

p

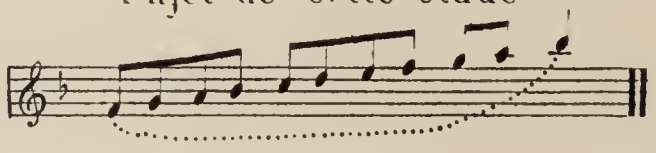
m.g. m.d. m.g. m.d. m.g.

F *Ffo*

ETUDE FANTASTIQUE.

Sur un sujet a 11 notes diatoniques portant differents caractères et ayant le même but que la précédente.

Sujet de cette étude



All.tto ma non troppo innocente.

11 Notes

p legato

m.f.

sf

p

sf

sf

Lento

ri - tar - dendo diminuendo poco - a - poco.

pp

All.o assai.

11 Notes.

Autre caractère sur le même Sujet

Rinf.

F

F

a piacere

11 Notes.

crescendo - - - - - - - - poco - - - - - - - - a - - poco

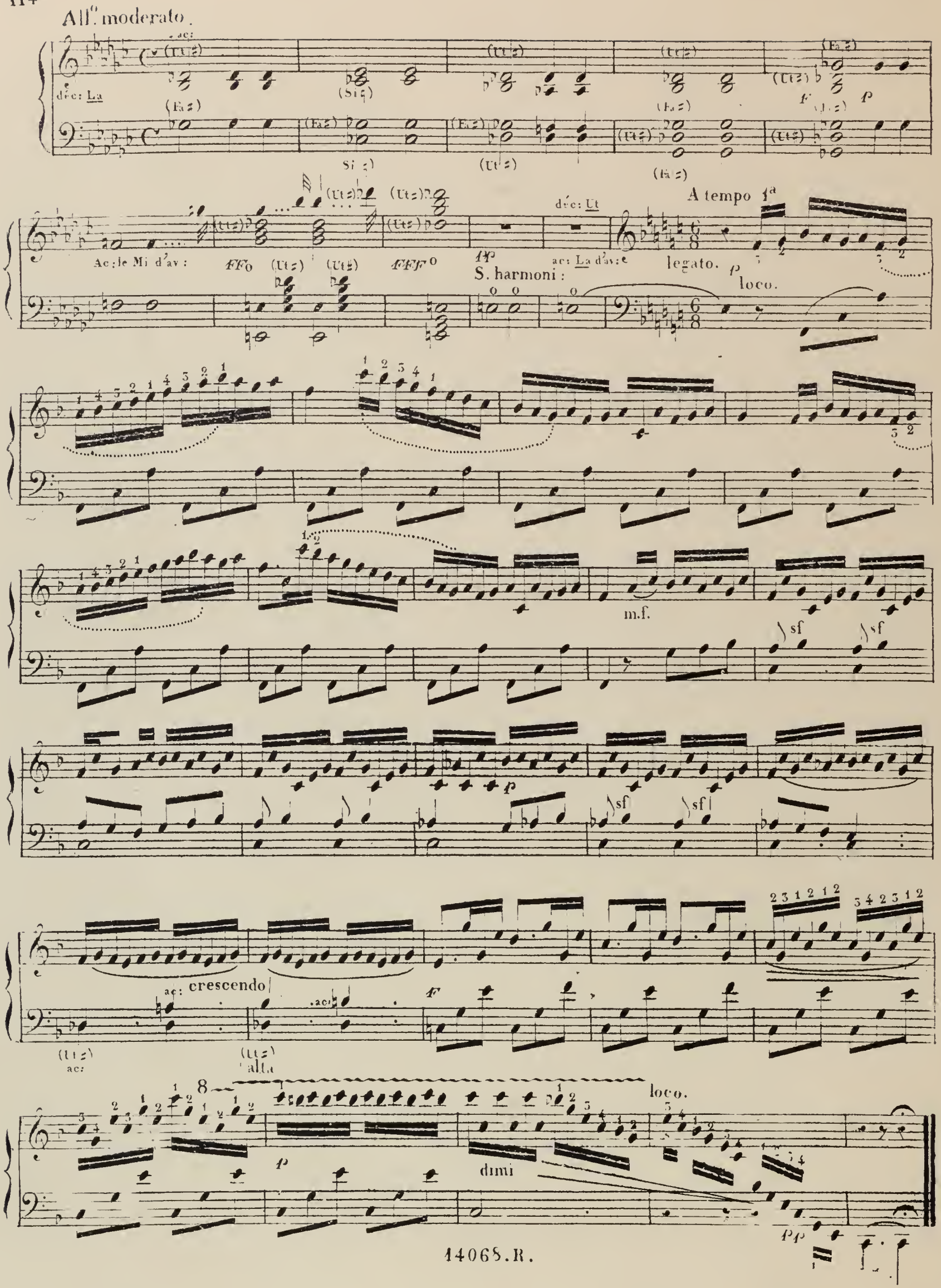
8va alta

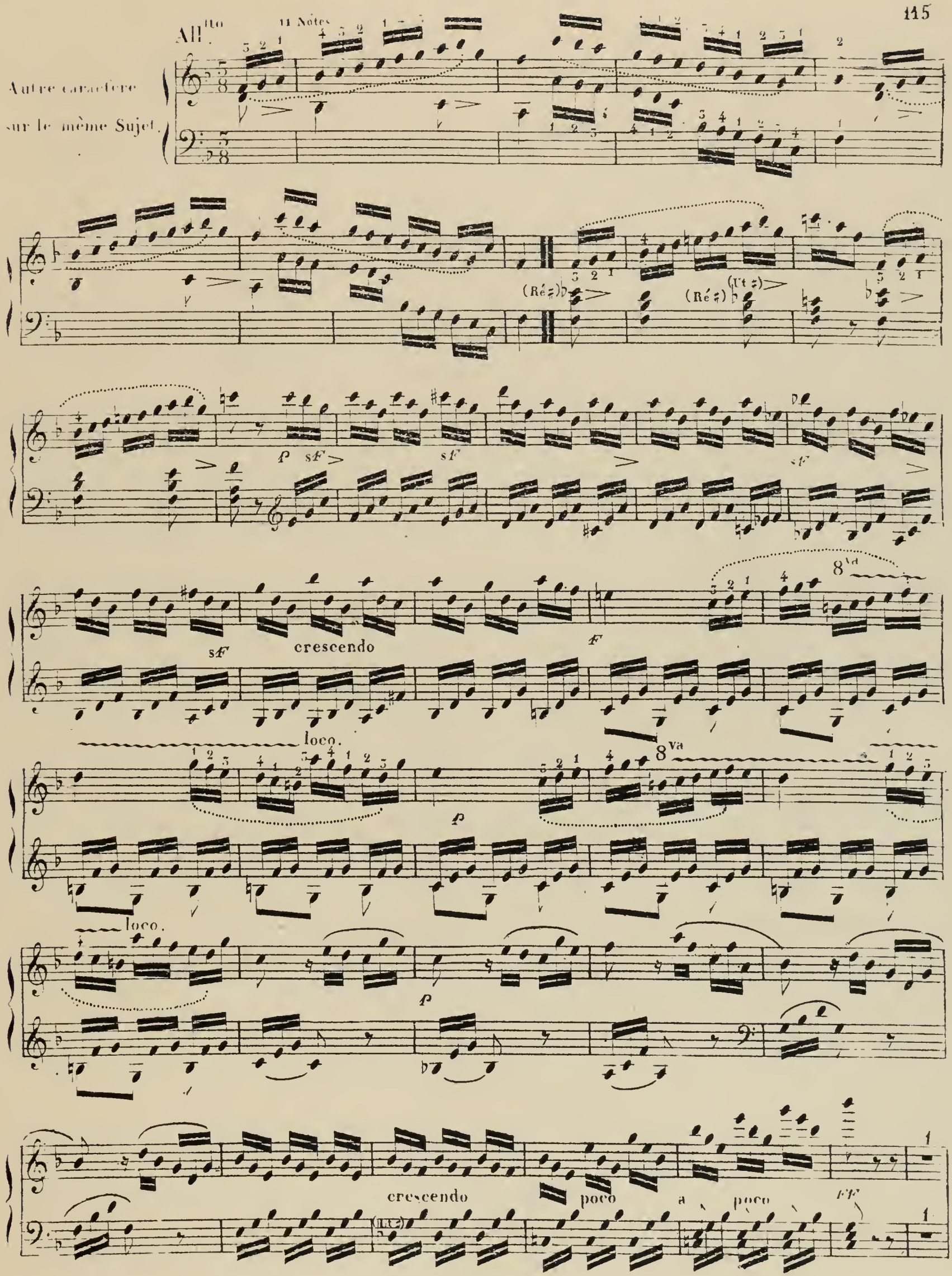
loco

m.f.

più lento

ritardendo poco a poco


All.o moderato.
déc: La
Ac: le Mi d'av:
S. harmoni:
déc: Ut
ac: La d'av:
A tempo 1a
legato.
loco.
m.f.
crescendo
alta
dimi
loco.


All.tto
11 Notes
Autre caractère
sur le même Sujet.
(Ré♯)
(Ré♯)
(Ut♯)
p
sF
sF
sF
sF
crescendo
F
8va
loco.
p
loco.
p
crescendo
poco
a
poco
FF

cres

rinf.

sf cres - - cen - - - do

dimi rifard.

déc: La Mi

All.o moderato.

loco

S.harmoniques

Allegro.

11 Notes

loco

rinf con fuoco

même mouvement

dim.

piu lento.

Retour au premier motif.

Notes

legato

8va

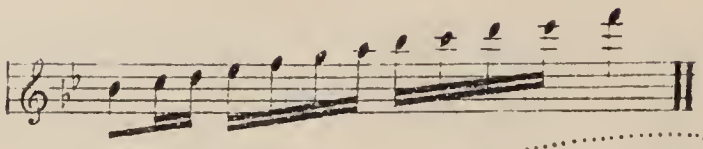
loco

p

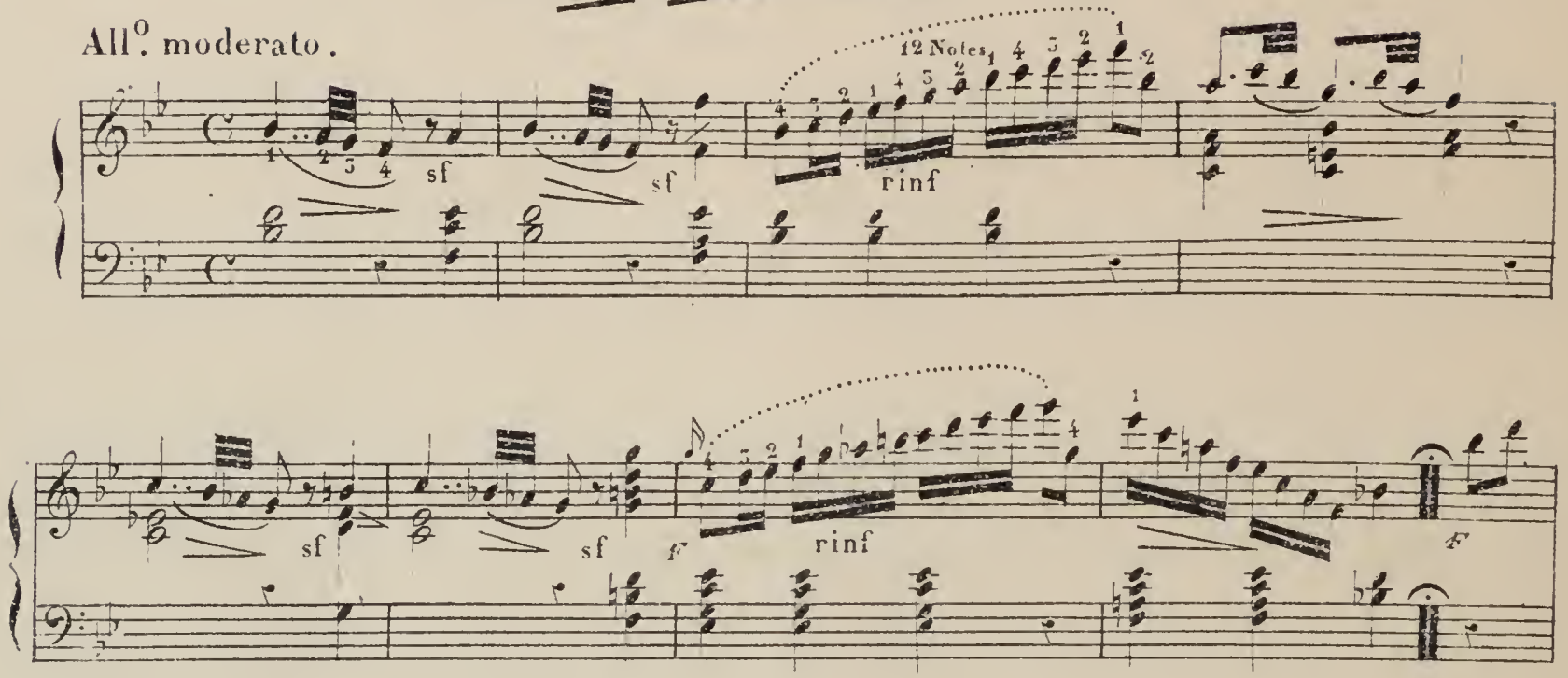
pp

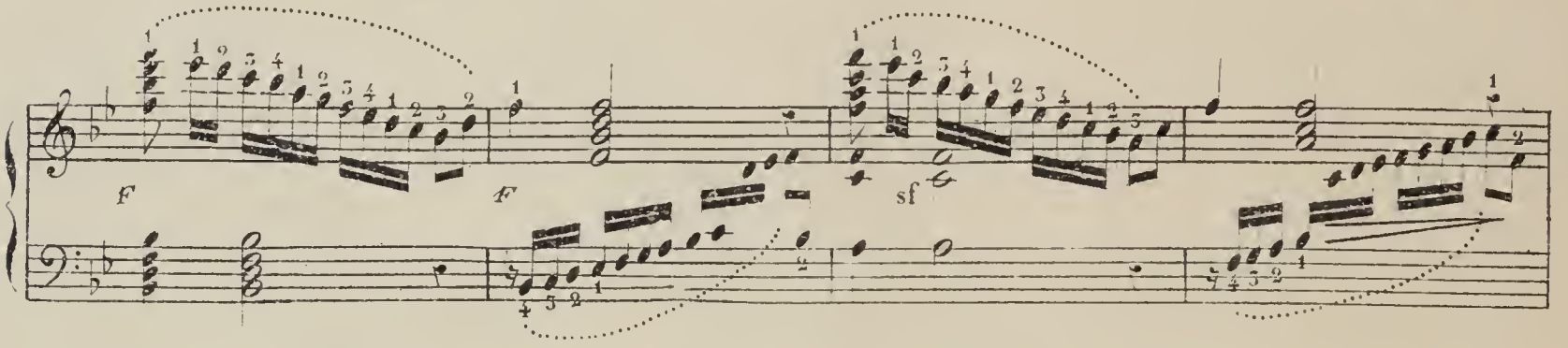
ETUDE SUR UN SUJET A 12 NOTES DIATONIQUES.

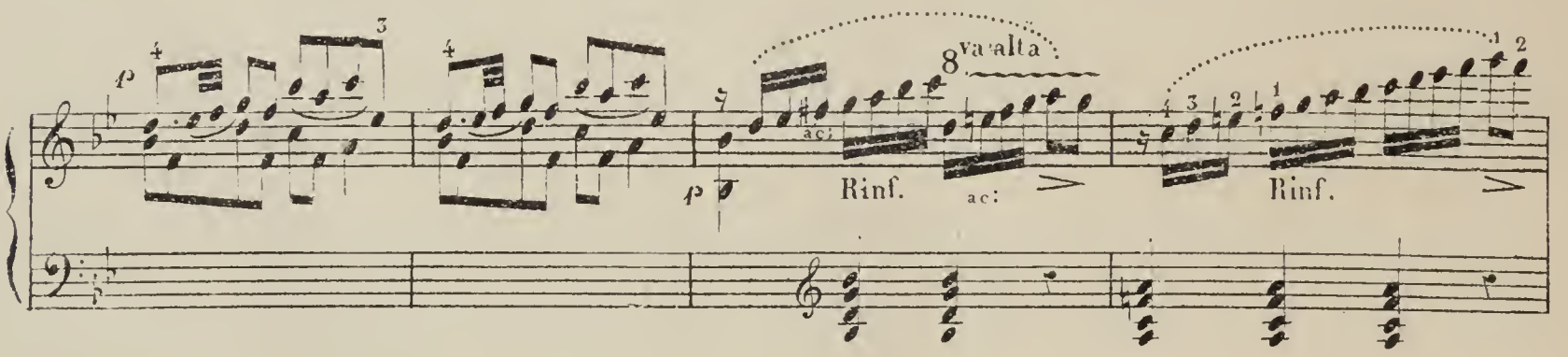
Sujet de cette étude

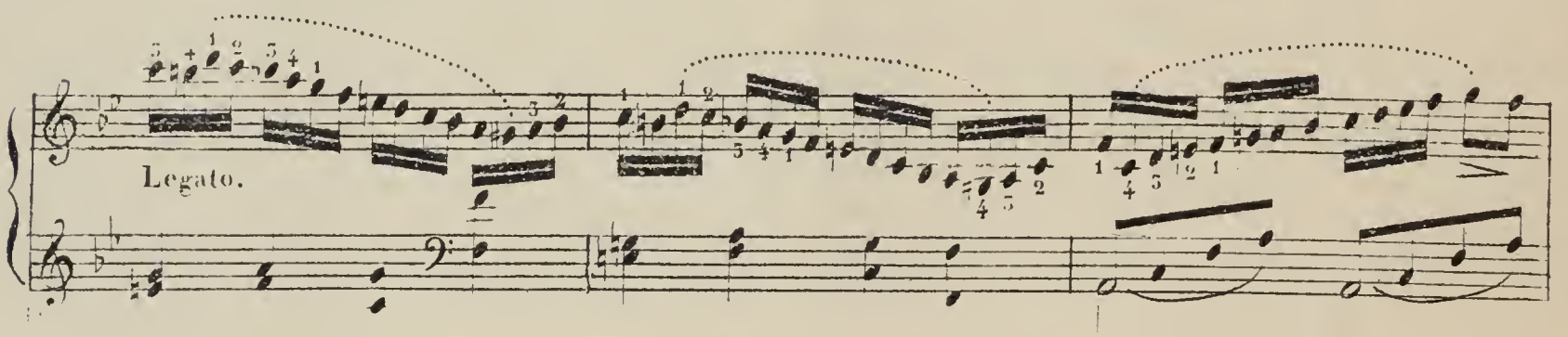


All.o moderato.









sf

sf

rinf

rinf.

8va alta

crescendo.

loco

F

Dolce.

8va alta

loco

sac: le Mi
d'av

F

ac:

F

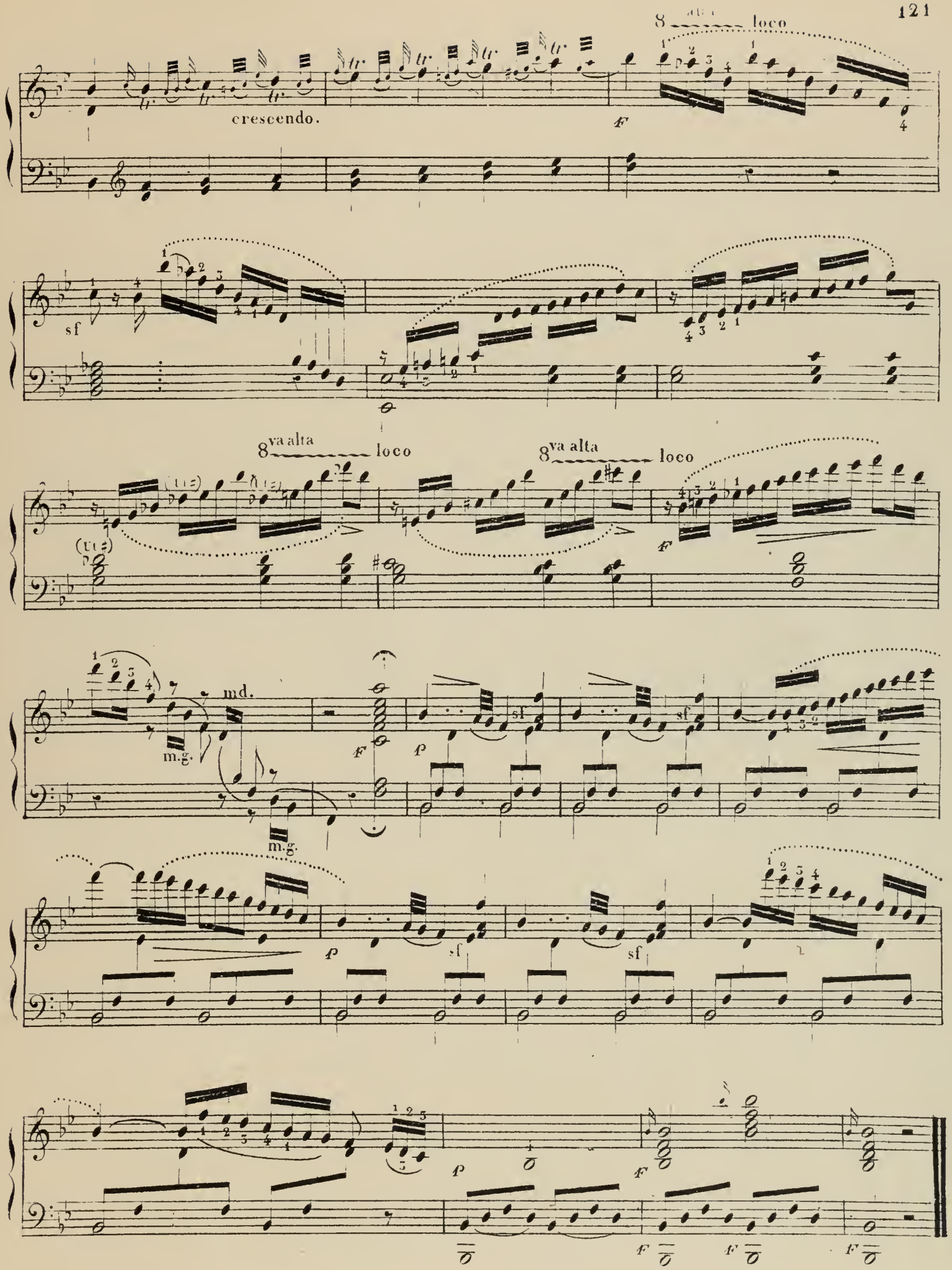
rinf.

F *P* rinf

F les 2 pédales à la fois sf sf 8va alta

loco *P* *P* rf (Ut♯)

legato. sf (Ut♯) (Ut♯) *F* *F*

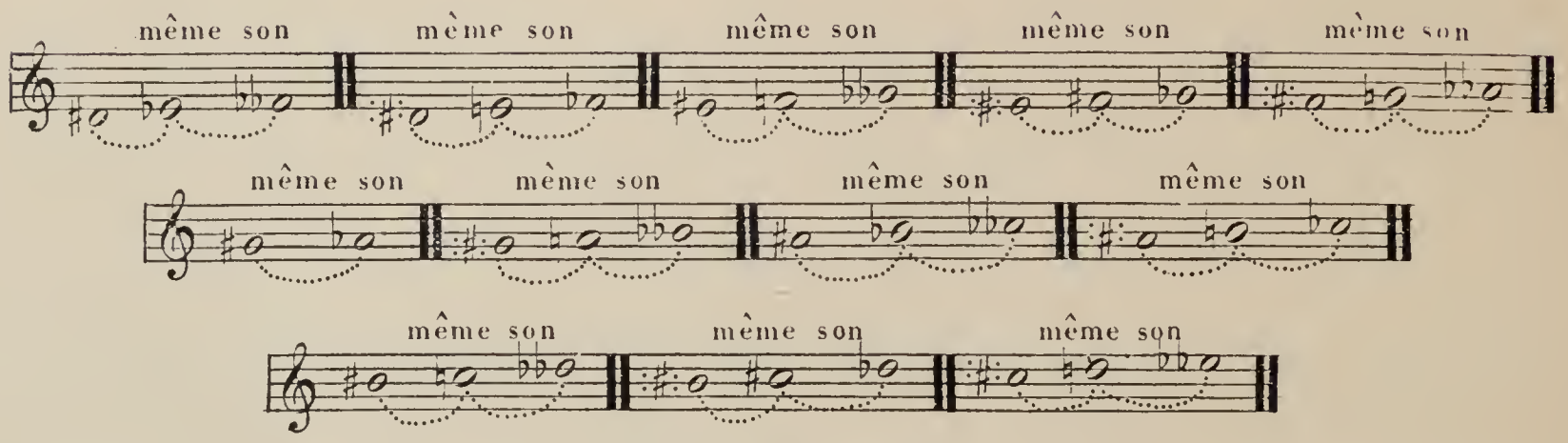

8 loco
crescendo.
sf
8va alta loco
8va alta loco
md.
m.g.
m.g.
sf
sf
sf
sf

INSTRUCTION

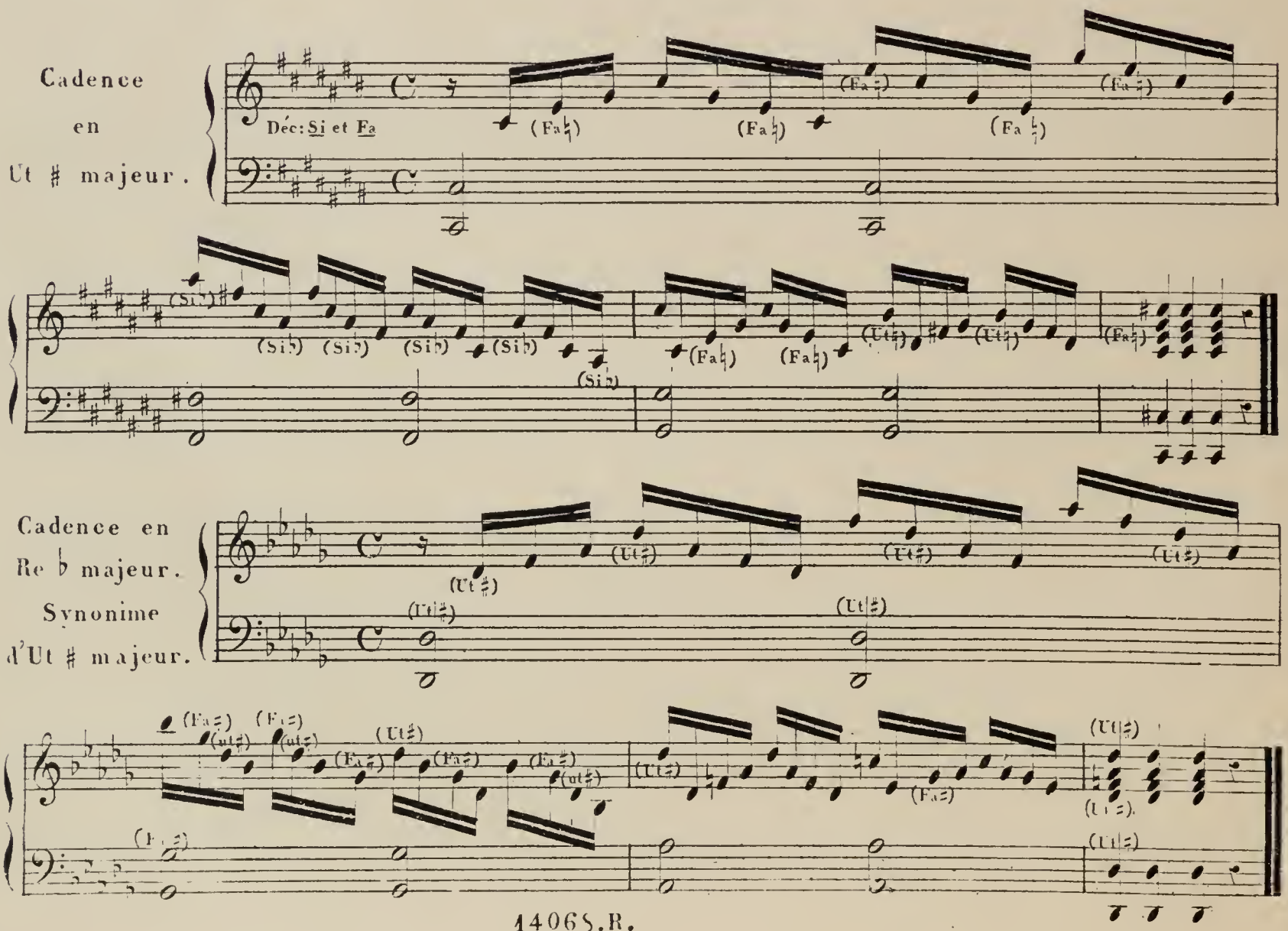
a l'aide de la quelle le mécanisme à double mouvement devient inutile à la harpe

ETUDES pour se familiariser aux renversements des accords, former les cadences harmoniques, dans les tons les moins usités, par le moyen des Synonimes.

(Nota) pour l'intelligence je donne ici de nouveau le tableau des Synonimes.



TONS MAJEURS



Cadence en Fa ♯ majeur.

Cadence en Sol ♭ majeur. Synonime Fa ♯ majeur.

ac: Ut ♯

Cadence en Si ♯ maj:

Cadence en Ut ♭ majeur Synonime de Si majeur.

ac: Ut ♯ Fa ♯

Cadence en La ♭ maj:

TONS MINEURS.

Cadence en Fa mineur.

Cadence en Si ♭ mineur.

Cadence en Mi ♭ mineur.

Cadence en La ♭ mineur.

Cadence
en
Si mineur.

Cadence
en
Fa ♯ mineur.

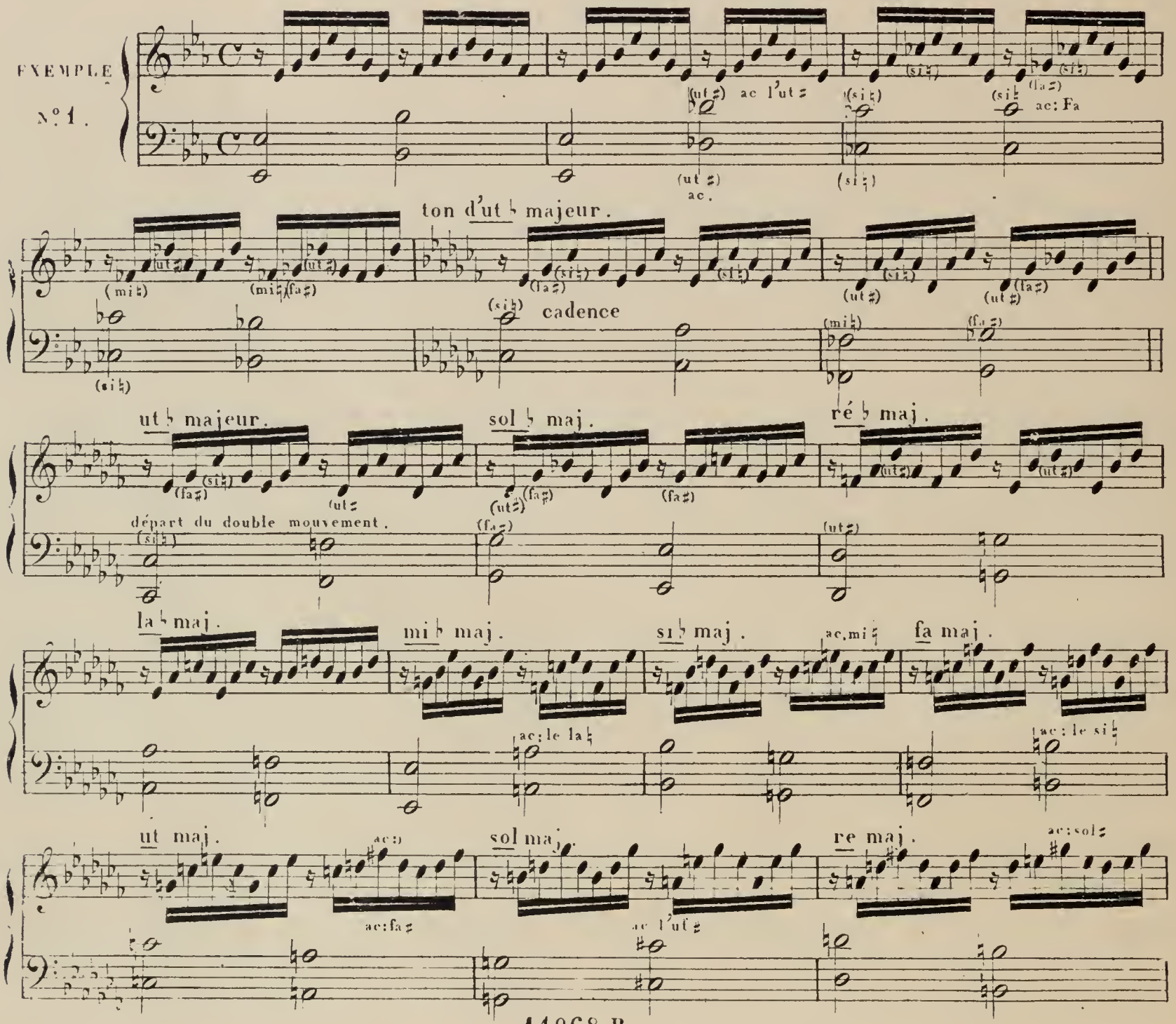
Cadence
en
Ut ♯ mineur.

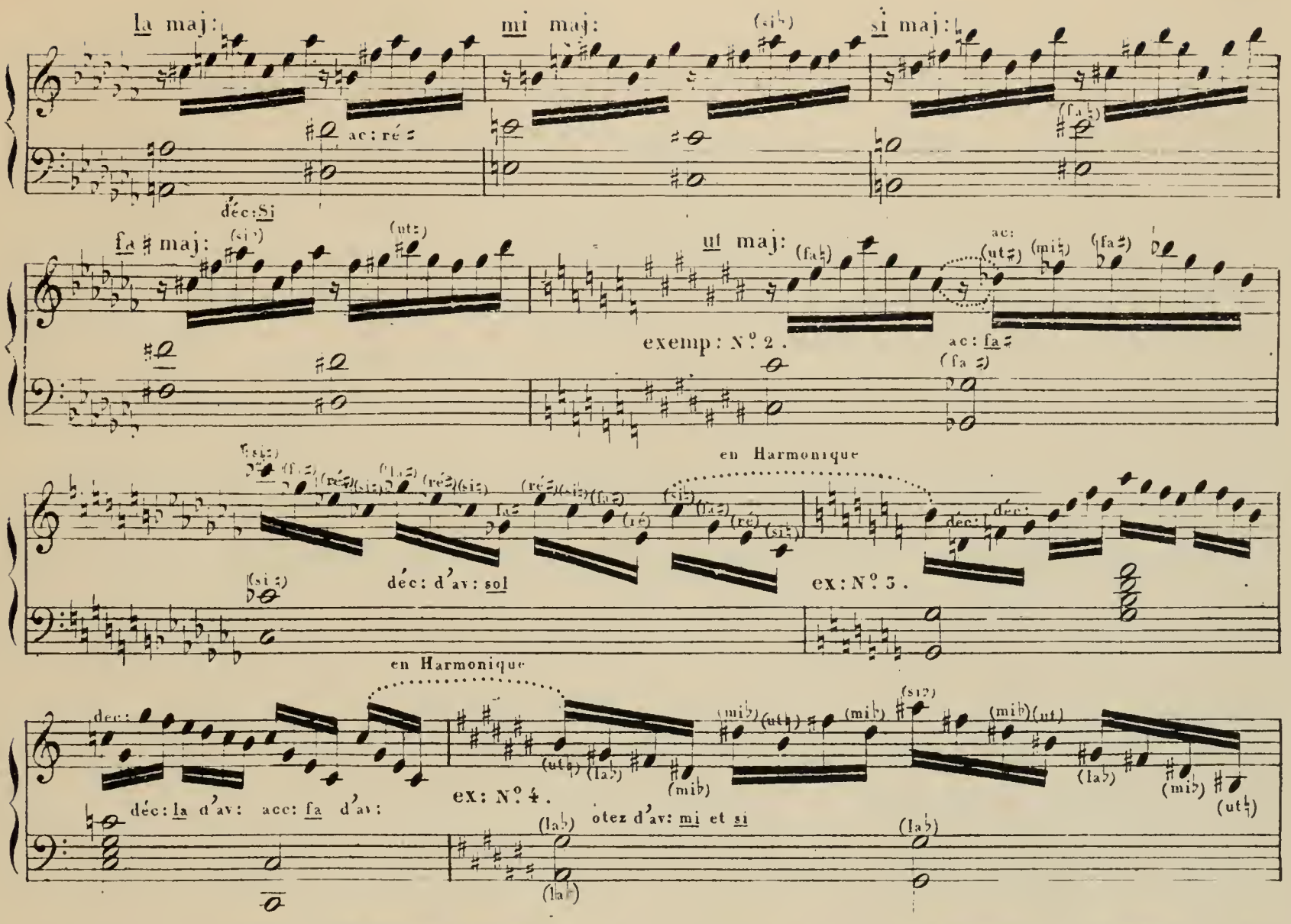
A la suite de ces études de cadences, viennent des exemples qui justifient la harpe simple des reproches qu'on lui fait, d'être bornée et privée des tons nécessaires, pour moduler de même que le ferait une harpe à double mouvement. Ces reproches ne sont pas fondés, et ne peuvent venir que de personnes qui ignorent les moyens de la harpe simple, où qui ne veulent pas, par un inte-rêt quelconque, dévoiler les ressources de cet instrument.

Je donne ici des exemples de ce qu'elle peut faire : On verra que prise dans son ton MI ♭ ma-jeur, EXEMPLE N.° 1, elle peut passer par tous les tons de la harpe à double mouvement, sans re-courir au double effet des pédales, que cette dernière est obligée d'employer, et qui la force à s'arrêter, pour attendre le décrochement de ses 14 mouvements, lorsqu'elle veut revenir à son ton naturel, EX: N.°2. tandis qu'avec la harpe simple on aura une facilité incroyable pour opérer cette transition.

De plus, par d'autres transitions, la harpe simple passera en UT majeur, EX: N.° 3. puis en UT ♯ ma-jeur, EX: N.° 4. et retournera dans son ton naturel MI ♭ majeur, EX: N.° 5.

Ces transitions se feront avec tant de facilité, que l'emploi des pédales en sera inapperçu, au lieu qu'avec le double mouvement, la necessité contraindra l'artiste à retarder la mesure afin d'avoir le temps d'accrocher la quantité de pédales nécessaires, pour produire ces mêmes transitions.



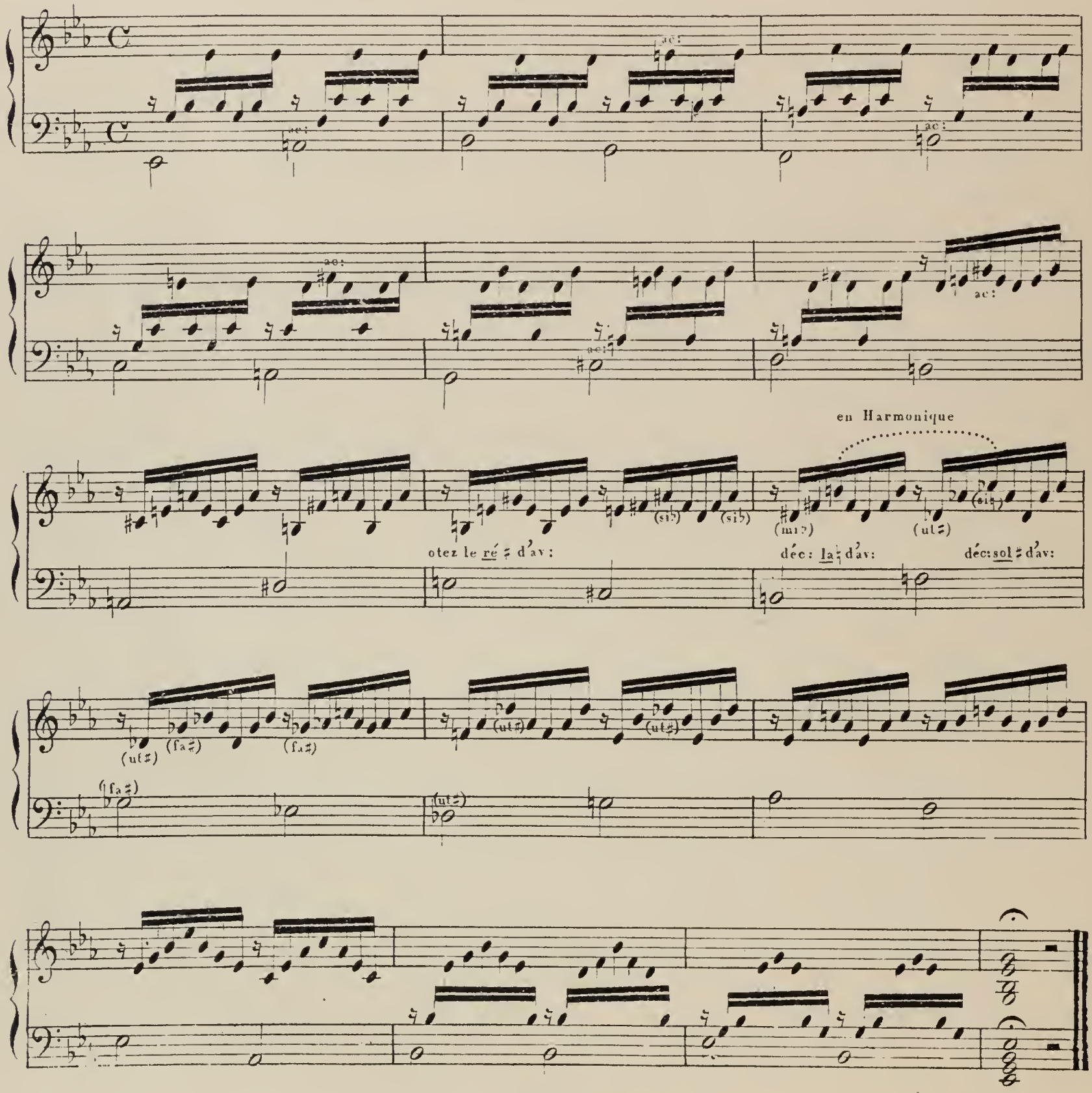


Je donne encore à la suite de ces transitions l'exemple de deux cercles harmoniques: le 1.er dans le ton de MI ♭ majeur, ton naturel de la harpe, et le 2.d dans le ton d'ut naturel majeur premier ton de la musique.

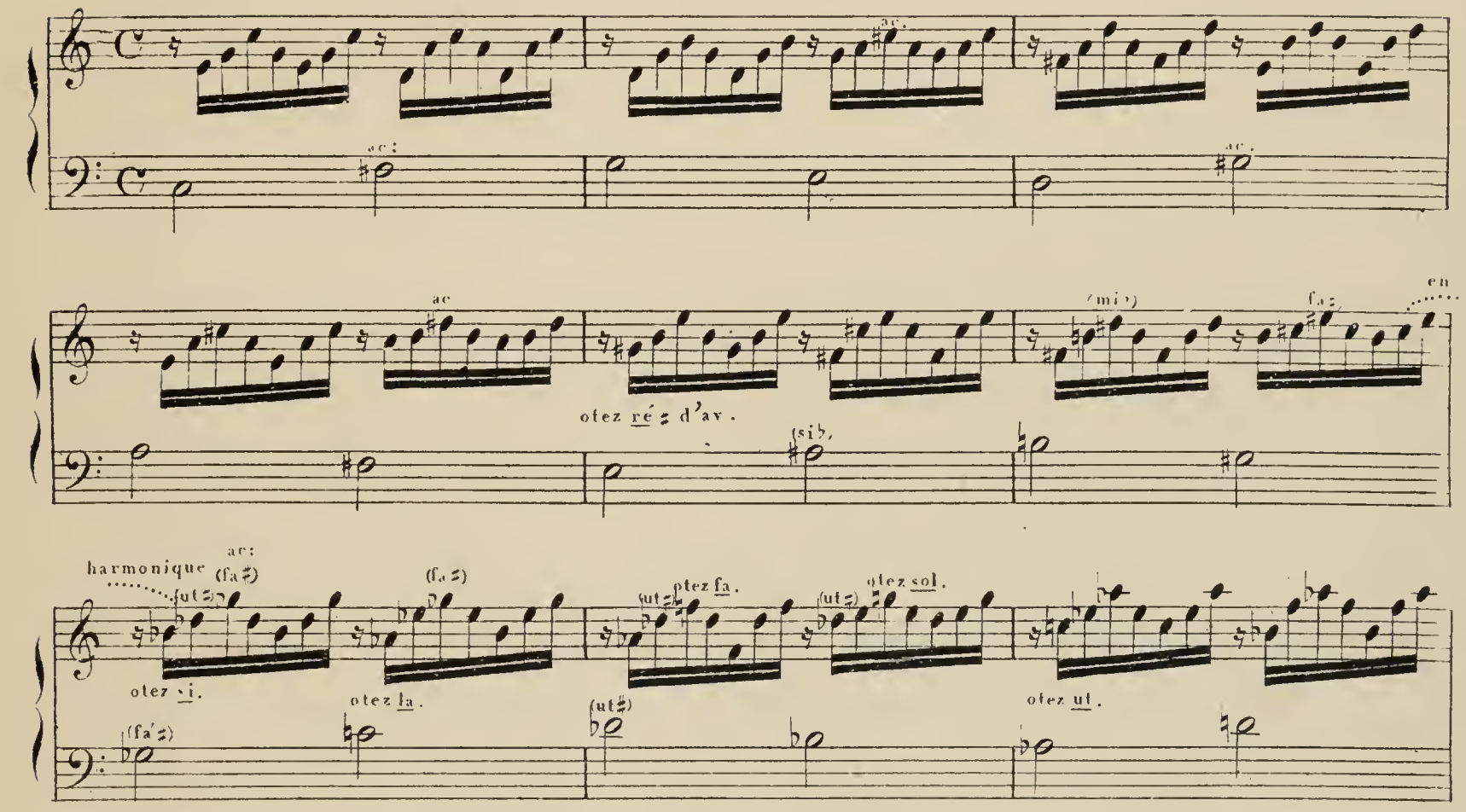
Ces deux cercles harmoniques sont une nouvelle comparaison à faire relative-ment aux mécanismes des deux harpes.

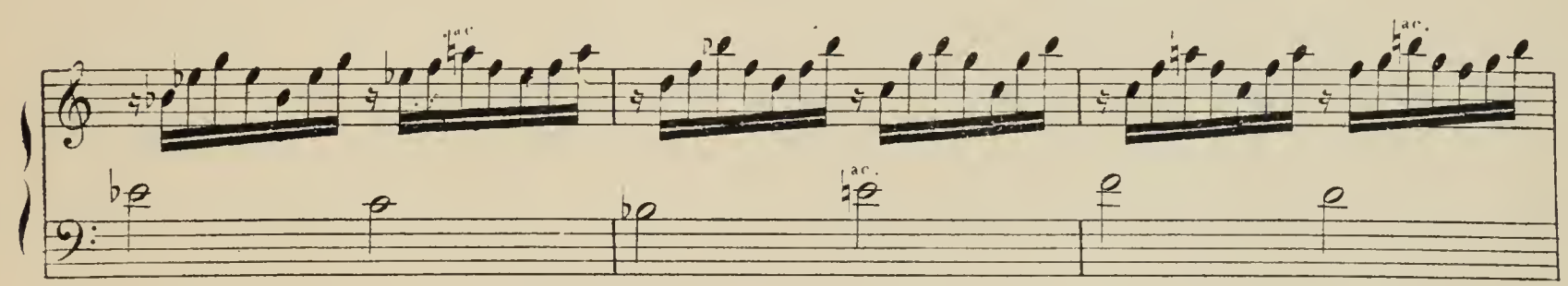
Le mot Cercle signifie le tour que fait l'harmonie pour rentrer dans le ton d'où l'on serait parti. On pourra juger, par ces deux cercles harmoniques, quel avantage la harpe simple a sur la harpe à double mouvement, et avec quelle facilité ces deux cercles sont parcourus par le mécanisme simple.

CERCLE HARMONIQUE EN MI ♭ MAJEUR.

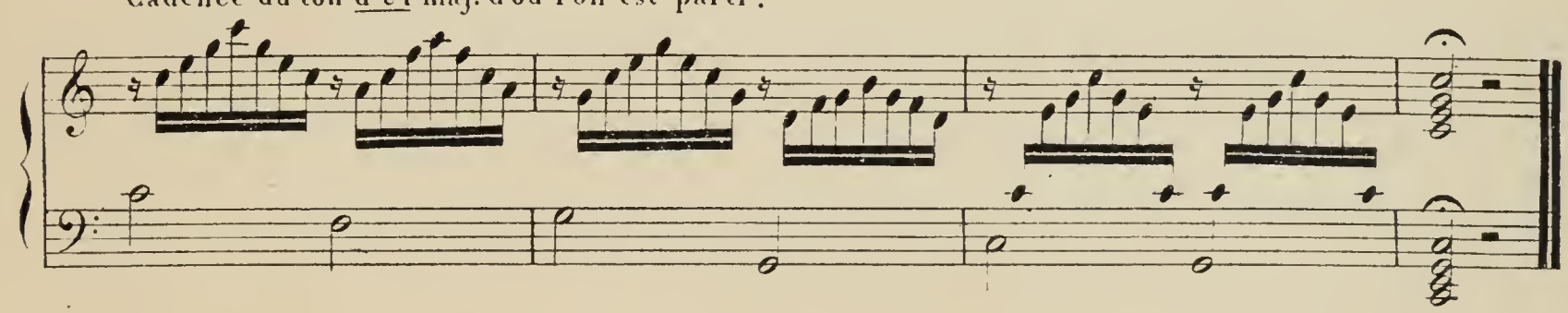


CERCLE HARMONIQUE EN UT NATUREL MAJEUR.





Cadence du ton d'UT maj: d'ou l'on est parti.



Le dictionnaire de transition qui suit ces exemples, fera bien voir et prouvera suf-fisamment combien jusqu'à présent la harpe simple était ignorée, puisqu'aucun au-teur de méthode de harpe, jusqu'ici, n'à parlé des ressources qu'elle présentait à celui qui veut élever son art au plus haut dégré.

TABLE DES MATIÈRES

De la harpe préface..... Page I a VII
Figures des mains..... A.B.
Observations préliminaires..... Page 2
Etendue de la harpe..... Page 4
Du son, de la position du corps et des mains..... Idem
Des quatre premières positions..... Page 6
Des tierces, des sixtes, et des octaves..... Page 8
Des accords plaqués..... Idem.
De l'arpeggio..... Page 10
Exercices sur l'arpeggio et ses renversements..... Idem
Des batteries faisant tenues..... Page 14
De la gamme montante et descendante des deux mains..... Page 16
Des pédales..... Page 22
Etude pour apprendre à accrocher et décrocher les pédales... Page 24
Des signes abréviatifs..... Idem
De l'accord de la harpe. Manière de prendre le ton..... Page 25
Partition pour accorder la harpe..... Page 26
Exercices sur différents triolets commençant par les différents doigts des deux mains..... Page 29
Exercices de différentes batteries simples pour les deux mains. Page 31
Exercices de doubles batteries pour les deux mains..... Page 32
De la cadence..... Page 36
Du doigter..... Page 38
Des croisés des deux mains..... Page 42
Suite de petites pièces de différents caractères..... Page 44
Des croches pointées..... Page 50

14068.R.

Des trois pour deux..... Page 50
Exercices à 2, 3, et 4 doigts..... Page 52
Des différentes qualités de sons composés..... Page 60
Du trille..... Page 64
De divers agréments..... Page 66
Des transpositions de notes..... Page 68
Des abréviations..... Idem
Suites de petites études de différents genres..... Page 70
Etudes pour délier les doigts..... Page 78
Des passages écrits à plusieurs parties..... Page 85
Des synonymes..... Page 90
Suite d'études sur des sujets donnés formant exemple
relatifs au doigter..... Page 96
Etudes fantastiques portant différents caractères
sur un sujet donné..... Page 104

INSTRUCTION

A l'aide de la quelle le mécanisme à double mouvement
devient inutile à la harpe..... Page 122
Exemple de l'étendue harmonique de la harpe à double mouve-
-ment s'exécutant avec la harpe a simple mouvement..... Page 126
Cercle harmonique en Mi ♭ majeur..... Page 128
Cercle harmonique en Ut naturel majeur..... Page 129

14068.R. GHIDONE & Cie Grav. Imp. 23, Fg St Denis, Paris